مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية

الأستاذ الدكتور

عزت زكي حامد قادوس

أستاذ الآثار اليونانية الرومانية
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

٢٠٠٧

مدخل إلى علم الآثار
اليونانية والرومانية

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــداء

إلى اللمسة السحرية الحانية فى حياتى التى تحيل
أحلامى إلى واقع

إلى جمال الروح الذى يملأ جنبات نفسى
أملاً وتفـــاؤلاً

إلى زوجتى.... أميـــــرة



المقـــدمـــة

إن عمـــر الفـــن هو عمر الإنسان، وتاريخه هو تاريخ البشرية سواء أكانت مأساوية أو مبهجة حيث سجل الإنسان مشاعره ووجدانه على جذوع الأشجار وجدران الكهوف وأسطح العظام والعاج وكذلك على الصخور.

ولعـــل فى مقولـــة ويلكنسون ما يغنى عن التعقيب "مصر هى البكر العظمى لجميع المدنيات العالمية، لأنها أنارت بمفردها للعالم أجمع ظلمته.

وإذا كـــان الإنسان هو الكائن الوحيد الذى وهبته العناية الإلهية القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه لكل مظاهر الحياة، فإن الفنون هى وسيلته فى إعادة صياغة الواقع فى شكل إبداعات رائعة قد تحاكى الواقع أو تجسده أحياناً أو تسمو عليه فى أحيان أخرى أو تختلف معه أو تقاضيه أو تباريه أو تكاشـــفه حقيقته أو ترفضه، أو تتعايش معه أو غير ذلك من الممارسات إلا أنها فى النهاية تتفاعل معه وتتجب أو تتسخ منه أروع ما فيه.

وإذا كـــان الخالق قد أنعم على البعض بنعمتى الحرية والاختيار فإن ذلـــك قد أسهم بشكل كبير فى تنمية موهبة الحس الجمالى عنده وفى خلق فناناً متذوقاً وناقداً لكل ما يقع عليه إدراكه فيدرك ما حوله من مادة جامدة ويتخطاه إلى ما بداخله من أحاسيس وفكر ومشاعر.

وممـــا لا شك فيه أن الفنون هى الواجهة الحضارية لأى مجتمع وبها يقاس مدى تقدمه وازدهاره وتمثل نبض حياته.

إن الدافع الأساسى للتقدم فى شتى مجالات الحياة إنما ينبثق من تدفق الحـــس والشـــعور الذى ينظمه الفن والإبداع ويثريه فى مجالات عدة مثل الشـــعر والغناء والعمارة والنحت والتصوير والرقص وغيرها. فمن أغانى العمـــل الجماعيـــة لجمع المحاصيل، إلى استنفار الهمم فى المعارك، إلى

التعبير عن السعادة، إلى شكر الآلهة، إلى ترانيم الكهنة وابتهالات المتعبدين التى عبقت بها حنيات المعابد، إلى تقديس التماثيل.

كـــان الفراعنة من أول الشعوب التى أعطت للفنون قداستها فصنعت الـــتماثيل للآلهة وشيدت المعابد الضخمة وخلفت للإنسان روائع فن النحت والتصـــوير التى لا تزال تملأ سمع وبصر العالم فى كل مكان فى أرجاء المعمورة.

كما كان الفن من وسائل التعبير الدينى عند الإغريق مما يؤيد أهميته فى حيـــاتهم اليومية حيث قدسوا ربات الفنون التسع وتقربوا إليها بالقرابين وجملوا مدنهم من خلال معابد ومذابح ومسارح ونافورات وحمامات ظلت شـــاهداً على ثراء هذه الحضارة اليونانية. وقد تأثر الفن الإغريقى بالفكر الفلسفى المتمثل فى بناء ثقافة تستند إلى البحث عن الحقيقة، فنشد الإغريق الكمال وارتموا فى أحضان الطبيعة وولعوا بتقدير الجمال الإنسانى.

وعلى الجانب الآخر جاء الفن الرومانى خلواً من الشعور الفلسفى ــ الـــذى اتســـم به الفن الإغريقى ــ وهدف إلى التعبير عن الفخامة والقوة والســـلطان واستطاعت روما تجسيد روعة تقدمها فى فن المعمار فمهدت الطرق واختطت المدن واهتم فنانوها بفكرة العمق فى الرسم (البعد الثالث).

فى حيـــن جـــاء الدين المسيحى ملتزماً بالتقليد المتبع فى عدم تصوير القديســـين مســـتخدماً الرمزية فى فنونه كإطار عام لها يندرج تحته الفكر الدينى نظراً للاضطهادات التى قيدت حركته الفنية فى البداية.

ولكن سرعان ما اختفى هذا المتع والتحريم حيث انطلق الفن من عقاله بعـــد الاعـــتراف بالمســـيحية كديـــن رسمى للدولة الرومانية فأنتج أعظم الإبداعات من كنائس وأديرة وأيقونات ورسومات جداريـــــة ومشـــغولات نسيجية وعاجية وغيرها.

وبعد أن انقسمت الإمبراطورية الرومانية عـام ٣٢٤م إلـى قسـمين شرقية وأخرى غربية وسميت فنونها بالبيزنطية دخل الفن البيزنطى مرحلة جديدة انطلق بها إلى العالمية حيث ساد الطراز البيزنطى فى كل إنجـازات هذا العصر من كنائس وأديرة ومعموديات ومذابح وصالات شهدت تغيرات ملموسة فى كل مناحى الحياة آنذاك.

ولما حفلت المكتبة العربية بالمتون التى اهتمت بالفنون الإسلامية على وجه الخصوص وبالفنون الحديثة والمعاصرة على وجه العمـوم مقـابل قصور فى البحث والدراسة عن الفنون القديمة فقد رأيت أن أملأ بعض هذا الفراغ لتكتمل منظومة الفنون وتأخذ ما تستحق من اهتمام.

ولعلى أكون قد وفقت فى مسعاى هذا، والله من وراء القصد.

الإسكندرية فى ٢٠٠٤/١١/١ **أ.د عزت زكى حامد قادوس**

•

مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية

الفصل الأول

الفنون الإغريقية

الفصل الثاني

الفنون الرومانية

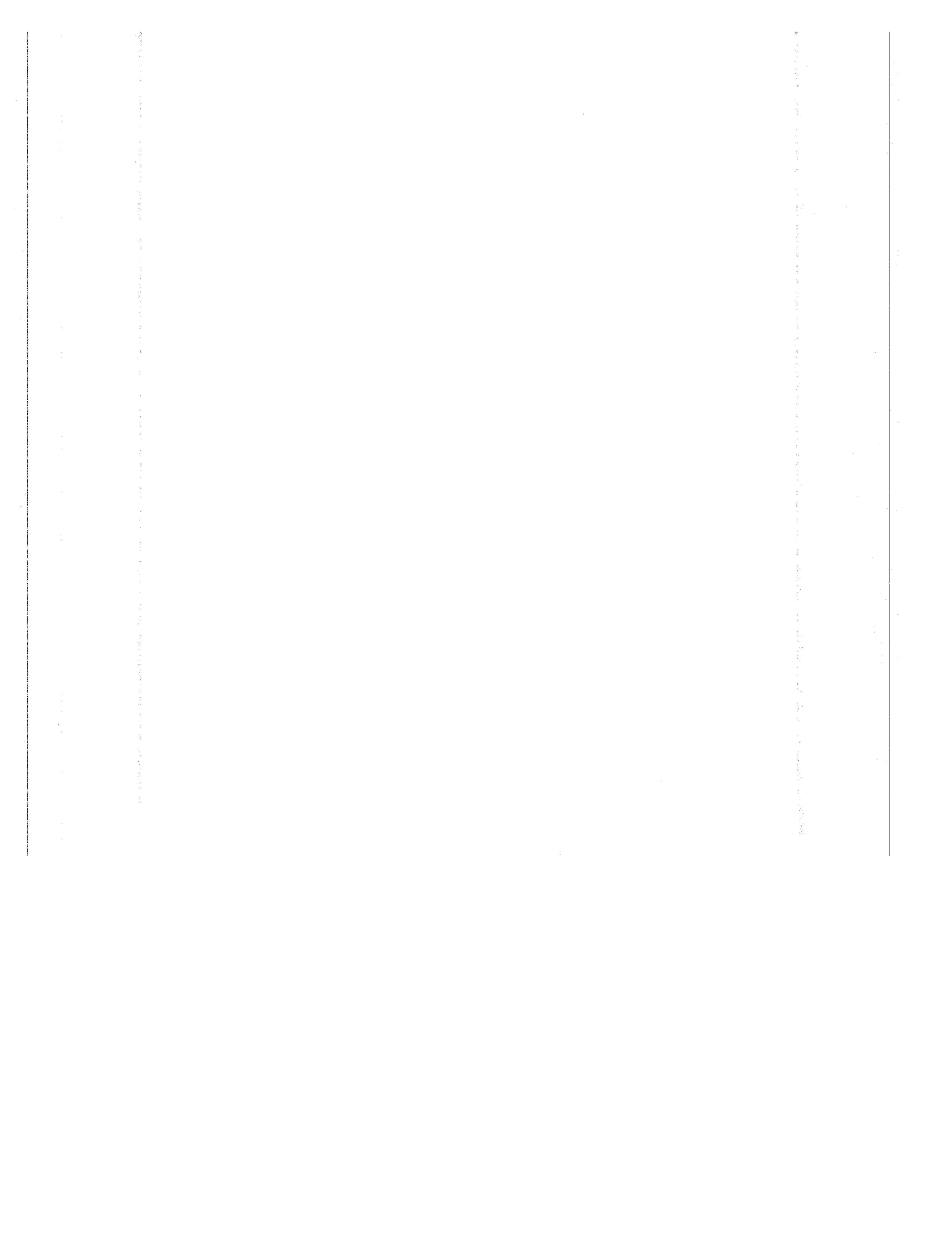
الفصل الثالث

الفنون القبطية

الفصل الرابع

الفنون البيزنطية

قائمة المراجع



الفصل الأول

الفـــنون الإغريـــقية

تقديم

العوامل المؤثرة فى تطور الفنون الإغريقية

العمارة اليونانية

العمارة فى العصر المينوى

العمارة فى العصر الميكينى

طرز الأعمدة

تطور المعبد الإغريقى

المذابح

الخزائن

المسارح

الأماكن الرياضية

السوق

المنازل

فن التصوير الإغريقى

النحت فى الحضارة اليونانية

العملات اليونانية

الفنون الإغريقـــية

تقديــــــم

إذا تعرضـــنا للفنون الإغريقية بروعتها وجمالها ودقتها لابد أن نشير إلى الحضارة التى مهدت لظهورها.

فقد قامت حضارة بلاد اليونان أثر حضارة ازدهرت فى جزيرة كريت حيـــث عـــاش فى تلك المنطقة شعب على درجة كبيرة من الرقى والثقافة واســـتمر لعـــدة قـــرون إلى أن قضت على حضارتهم كارثة طبيعية أدت بالقصـــور فى كنوســـوس وفايستوس وماليا وبذلك سقطت حضارة كريت وقـــامت بعدهـــا حضـــارة اليونان التى ازدهرت وبلغت أوجها فى القرن الخـــامس ق.م واســـتمرت حتى القرن الثانى ق.م إلى أن انتهت باستيلاء الرومان على بلاد اليونان عام ١٤٦ ق.م.

وقبل أن نتعرض للفنون الإغريقية فى عصورها المختلفة منذ البدايات الأولى حـــتى العصر الهللينستى، يجدر بنا الإشارة إلى العوامل الجغرافية والجيولوجية والدينية والاجتماعية والتاريخية التى أثرت هذه الفنون.

العوامل المؤثرة فى تطور الفنون الإغريقية

الناحية الجغرافية

من المعروف أن شبه جزيرة اليونان محاطة بالبحر من ثلاثة جوانب وعلى ذلك ساعدت موانيها الطبيعية على سهولة التجارة، وحمل الفينيقيون تجارتهم إلى هذه البلاد وامتدت اليونان عن طريق بناء مستعمرات لها إلى جـــنوب إيطاليا وصقلية وساعدت الجبال الموجودة على تقسيم اليونان إلى

مـــناطق نفوذ مختلفة ومن هنا نشأت المنافسة بين هذه الولايات فى إبراز حضارة كل منها.

وتمتاز بلاد اليونان باعتدال مناخها مما ساعد على الاحتفالات بالأعياد الرســمية والاهــتمام بالمــبانى العامــة كمــبانى إدارة الأعمال والقضاء والمسارح والمعابد.

الناحية الجيولوجية

أن أهــم مـــا تمتاز به هذه البلاد وجود الرخام فى أراضيها فى أثينا وجــزر بـــاروس وناكســـوس لذا فقد استخدم اليونانيون الرخام فى صنع تماثيـــلهم وبـــناء معـــابدهم وكانت هذه الظاهرة من أهم مميزات العمارة اليونانية.

الناحية الاجتماعية

اشـــتهرت الشعوب الإغريقية بحبها وتمسكها بالطقوس الدينية واتضح ذلـــك فى أعيادهم واحتفالاتهم ولقد ولعت هذه الشعوب بالموسيقى والفنون المختـــلفة والألعـــاب الرياضية حتى أنه نشأت فى بلاد اليونان العديد من الألعاب الرياضية التى كان لها الطابع العالمى مثل الألعاب الأوليمبية التى بدأت فى أوليمبيا عام ٧٧٦ ق.م واستمرت حتى الوقت الحاضر.

الناحية التاريخية

تعرضـــت اليونـــان لغزو متكرر من الفرس فى القرن الخامس ق.م وكـــانت نتيجة هذه الغزوات أن هزم الفرس أمام الإغريق فى عدة مواقع برية وبحرية جعلت الإغريق يمجدون هذه الانتصارات. ثم ازدهرت أثينا أبان حكم بركليس فى الفترة من ٤٤٤ – ٤٢٩ ق.م واستمر هذا الازدهار

فى عهـــد المـــلك فيليب المقدونى وأبنه الإسكندر الأكبر وكثرت الفتوحات حـــتى شملت مصر وآسيا الصغرى وامتزجت حضارة اليونان بالحضارة الشرقية وكان لهذا أثر كبير انعكس على كافة الفنون.

الناحية الدينية

كـــان الديـــن عـــند اليونانيين يعتمد أساساً على عبادة الأشخاص أو الظواهـــر الطـــبيعية وكان لكل بلد أو إقليم أو مقاطعة عبادة معينة وأعياد خاصة بها كما وجدت أيضاً عبادة الأبطال كما كانوا يعتقدون أن لكل قوة مـــن القوى الطبيعية إلهاً يسيطر عليها فالشمس إله والقمر إله وكذلك لكل الظواهـــر السماوية كالبرق والرعد والمطر والهواء وكانوا يمثلون الآلهة بـــتماثيل آدمية ويعتقدون أن آلهتهم لها عواطف مثل الإنسان أى أنها تحب وتـــتزوج وتنجب وتفرح وتتألم ولكنها لا تموت بل تعيش إلى الأبد. وكان لـــلدين تأثير كبير على الإغريق فيما ظهرت بوضوح فى معابدهم ويرجع هذا التأثير إلى أنهم كانوا ينظرون للدين نظرة فلسفية عميقة ووجدت عدة آلهة منها: زيوس كبير الآلهة وهيرا ربة السماء وزوجة زيوس، أبوللو إله القوة وأرتميتس إلهة الصيد وربة القمر، هرميس رسول الآلهة وإله المطر، أثينا إلهة الحكمة وربة البرق، أريس إله الحرب والعاصفة، أفروديت إلهة الحـــب والجمـــال، هيفايستوس إله النار، بوسيدون إله البحار، وديمتر ربة الأرض وفستا ربة البيت.

وقـــد لعـــبت هـــذه العوامل متداخلة دوراً هاماً كان له أثر واضح فى الحضـــارة الإغريقية عامة وفى الفن خاصة، هذا الأثر يتضح فيما سوف نعرضه من المعالم الفنية فى كل فترات هذه الحضارة.

أولاً: العمارة اليونانية

تعريف العمارة اليونانية

يطـلق عـلى العمارة الاسم الحديث Architecture وهو مشتق من الكلمة اللاتينية Architectura الذى ذكره المهندس الرومانى Vitruvius وهذه الكلمة مشتقة من الكلمة اليونانية APXITEKTΩN ومن بين فنون بلاد اليونان العمارة وهى أشهر جانب فى هذا الفن ولكن يصعب فهمها فى بعـض الأحيـان لأن معظم المبانى قد اندثرت ولأن المبانى تفهم بطريقة صـحيحة إذا عرف الإنسان العلاقة بينها وبين المبانى المحيطة بها وكذلك استعمالات هذه المبانى أما قوة تصورنا لمعبد معين فهى ضعيفة للغاية لأن هـذا المعـبد كـان يشع بالحياة فى العصور القديمة والآن نجده واقفاً فى الطبيعة لا تحيط به مبانى أو مسرح ليس به منصة أو ممثلين أو متفرجين.

الحضارة المينوية فى كريت

العمـارة

١) العصر المبكر "عصر ما قبل القصور" ٣٠٠٠-٢٠٠٠ ق.م

ليس لدينا معلومات كافية عن عمارة هذا العصر ولكن نعرف أنه كان هناك بيوت واسعة كانت أراضيها وحوائطها تلون باللون الأحمر.

أما المقابر فنعرف أن كل قرية صغيرة كان لها مقابر مستديرة قطرها حـوالى ١٣م وكانت هذه المقابر مغطاة بسقف من الخشب والحوائط مائلة إلى الداخل.

٢) العصر الوسيط والمتأخر "عصر القصور"

٢٠٠٠ – ١٤٠٠ ق.م

فى نهايـــة العصـــر المينوى L.M تظهر مدينة كنوسوس إحدى أهم المـــدن الكريـــتية، والتى خلّفت لنا نماذج حضارية مميزة، ولعل أهم مثال أثرى لايزال قائم إلى الآن هو قصر كنوسوسThe Palace at Knossos وهو نموذج للقصور الملكية فى جزيرة كريت، حيث عثر على مثيل له فى مدينة فايستوس وماليا، ولكن يبدو أن أكبرهم كان قصر كنوسوس. يتكون القصر عموماً من فناء رئيسى واسع تحيط به جميع أبنية القصر من جميع الجهـــات، يحـــتوى القصـــر على حجرات متعددة الاستخدام، منها الجناح المـــلكى فى الجـــزء الغـــربى ويحتوى على قاعات ضخمة وحجرة كبيرة تعرف بحجرة العرش Throne Room وأماكن خاصة بالعبادة وحجرات الـــتطهير، كذلك عثر فى القصر على حجرات تحتوى على أوانى فخارية للـــتخزين تســـتخدم لحفـــظ الزيوت والحبوب، وهى تمثل حجرات الجانب الاقتصـــادى للقصـــر الملكى. وقد عرف قصر كنوسوس أنه من القصور الضـــخمة التى تتكون من ثلاثة أو أربعة طوابق بواسطة درج من الحجر، ليسكن فيه جميع الحاشية الملكية ويحتمل أن يكون رواده جزء من موظفى الدولـــة الكبار، فيحتمل أن يكون القصر وبصفة خاصة الجناح الملكى هو قصـــر الحكـــم الـــذى تدار من خلاله أمور البلاد. لذلك زود القصر بكافة متطلـــبات الحيـــاة الكريتية القديمة، ففى الجزء الشمالى نجد المعبد الدينى المزود بصالات للاجتماعات، وهو مجهز للممارسة الدينية على المستوى الشـــعبى آنذاك، كما عثر فى الناحـ ـرقية على ورش خاصة بصناعة الأدوات الملكية من حلـى وفخار ومجوهرات الخاصة بالطبقة الحاكمة وهى

تقــنيات أثرية عثر عليها فى حفائر كنوسوس تؤكد تفوق ومهارة صناعة الحــلى وأدوات الزيــنة والمشــغولات المعدنية عالية المستوى المطعمة بالأحجار الكريمة.

ربمـــا كان قصر كنوسوس نموذجاً معمارياً هاماً فى معرفة شكل من أشــكال الحضـــارة اليونانيـــة القديمـــة، وأن التفوق اليونانى بصفة عامة والكريتى بصفة خاصة فى الفن المعمارى كان قد وصل إلى مستوى متقدم جداً ربما يرجع ذلك لاتصالهم الدائم بالحضارات الشرقية فى مصر والمدن الفيــنيقية، لذلــك تفوق الكريتيون فى العمارة وهذا التفوق جعلهم يبدعون زخارف جدارية ورسوم حائطية تواكب تقدم الهندسة المعمارية لديهم، لذلك ارتبط فن الفريسكو ارتباطاً شديداً بالكريتيين فزينوا حجرات القصر الكبير فى كنوســوس بـــالعديد من اللوحات التصويرية المعبرة عن ثقافة وتراث الكريـــتيين وهى تحمل جانب هام من التطور الحضارى لديهم. فى متحف أثيـــنا نتلمس بعض تلك اللوحات التى تصور جانباً من الاحتفالات الدينية، وبعـــض الألعاب الرياضية مع مجموعة من الرموز الكريتية مثل الفؤوس والأوانى الحجرية ونبات الزعفران أحد أهم النباتات المميزة فى الحضارة اليونانيـــة، وتعتبر لوحة جامع الزعفران من أهم اللوحات التصويرية التى اعـــتمدت عـــلى التصـــوير بطريقة البروفيل (على بعدين) مع مرونة فى الأجسام وتفاعل حركى وجسمانى يعبر عن تقدم فن المحاكاة الطبيعية فى الفـــن الكريـــتى، تطرق لذلك فن التصوير الجدارى فى كريت إلى الحياة الديـــنية، فظهرت صور المتعبدات أو الكاهنات فى الهيئة الدينية من ناحية الملابـــس والأوضاع التصويرية، وهو ما يعكس القدرة الدينية عن شعب كريت فى العصور المينوية المختلفة (المبكرة والوسطى والمتأخرة).

الحضارة الميكينية

فى الألــف الــثانى قبل الميلاد جاءت قبائل هندو أوربية من الشمال واســتقرت فى شــبه البلبونيز فى ميكينى وأسسوا الحضارة الهيلادية وفى القرن السادس عشر شهدت ميكينى أعظم عصورها وقام بحفر هذه المدينة العالم الألمانى هاينريش شليمان Heinrich Schliemann فى ١٨٧٤ – ١٨٧٨م.

وتمثل آثار مدينة ميكينى نموذجاً للحضارة الهيلادية المبكرة، ويفضل بعــض العلماء الفصل بين الحضارة المينوية ومراحل تطورها والحضارة الميكيــنية، وهــم يعتبرون أن الميكينيين هم أصحاب الأصول الحضارية للإغريق، بينما يعتبرون أن مرحلة الحضارة المينوية كانت مرحلة الجمع والاخــتلاط والتأثر بالحضارات الشرقية، لذلك اعتبرت الحضارة الميكينية بداية حقيقية لبروز الشخصية اليونانية الأولى وأصبحت مدينة ميكينى دولة قويــة ســيطرت عــلى كافــة الأقاليم المحيطة بها بما فيها كريت حوالى ١٤٠٠ ق.م.

فى الحقيقــة أن الفن والعمارة المينوية قد تركوا تأثيراً بالغ الأثر فى الفــن والعمارة الميكينية، فمن الناحية المعمارية تشابهت إلى حد ما عمارة القصور فى ميكينى مع عمارتها فى كنوسوس، ومع ذلك احتفظ الميكينيون بــبعض الخصــائص المعماريــة التى تتفق مع مفهوم بيئتهم وجغرافيتهم، وكذلك مع الرؤية الاجتماعية المتعايشة هناك.

مــن أهــم الأمثلة للتخطيط المعمارى للقصور الميكينية قصر مدينة بيــلوس Pylos حــوالى ١٤٠٠ – ١٣٠٠ ق.م حيــث يتكون القصر من Propiyon أو صــالة المدخــل تؤدى إلى Court صالة معدة، تؤدى إلى

Porch أى مدخـــل مسقوف يؤدى إلى صالة مستطيلة Vestibule تؤدى بدورهـــا إلى Throne Room أو حجرة العرش التى تحتوى على أربعة أعمدة يتوسطها مكان لإيقاد النار المقدسة أثناء الطقوس الدينية الملكية. هذا الـــنموذج عرف بالميجارون Megaron وهو تكوين معمارى تميزت به العمـــارة الميكينة يعتمد على وجود فناء واسع تحيط به الحجرات ويتكون مـــن صـــالات ومداخـــل مسقوفة تؤدى إلى بعضها البعض. هذا التخطيط المحورى سوف يكون النواة الأولى للتخطيط المعمارى للمعابد اليونانية بعد ذلك.

وجدير بالذكر أن أحجام القصور الميكينية كانت أقل مساحة من قصر كنوسوس وقد يبدو ذلك واضحاً فى قصور ميكينى وتيرنس Tiryns وفى بيلوس، كما أنها تعتمد على المحاور الطويلة وربما جاء ذلك طبقاً لطبيعة الجغرافية للأراضى الجبلية فى المدينة اليونانية مثل تخطيط قصر Tiryns الذى يرجع إلى ١٣٠٠ – ١٢٠٠ق.م.

من الآثار المعمارية التى اكتشفت فى مدينة ميكينى العمارة الجنائزية التى تتمثل فى المقابر، فقد عثر فى ميكينى على نوعين من المقابر، النوع الأول عـــرف Shaft Graves وهو نوعية من المقابر العائلية التى يتكون مـــن بئر محفور بعمق وجوانبه مبطنة بالفخار والحجارة، يدفن فيه الميت ســـواء مـــنفرداً أو مـــع عائلته حيث يمكن أن يصل عدد الدفنات فى البئر الواحد حوالى ستة أفراد، ثم يغطى البئر بحجر ينقش عليه أسماء المتوفين، فى أغـــلب المقابر التى عثر عليها فى ميكينى نجد أن المتوفى يدفن ومعه بعـــض متعـــلقاته الشخصية من أوانى فخارية وحلى وسيوف، بعض تلك المقابـــر استخدمت لوحات خشبية أو جذوع أشجار مغطاة بلوحات حجرية عرفت باسم شواهد القبور.

النوع الثاني من المقابر كانت المقابر الدائرية Tholos θολος، وهو نموذج للعمارة المحلية في ميكيني وبصفة خاصة مفهوم تنفيذ الحوائط الدائرية للمقبرة، ومن أهم الأمثلة الدالة على تلك النوعية مبنى أو مقبرة كنز أتريوس Treasury of Atreus، وهي المبنى الذي اكتشف بداخله مجموعة من الأدوات الثمينة الذهبية ومنها قناع ذهبي عرف بقناع الملك أجاممنون شقيق الملك مينوس ملك كنوسوس وهما من أهم أبطال الإلياذة عند هوميروس

من هذا المنطلق أطلق اسم "كنز أتريوس" على المبنى. ويبدأ التخطيط المعماري للمقبرة بمنحدر طوله ٣٦ متر يؤدي إلى الواجهة الأمامية للمقبرة، وهي مبنية من الرخام الملون بالأحمر وبالأخضر، بينما البوابة الرئيسية للمقبرة تتكون من مدخل قائم على عمودين مزخرفين يعلوهما جمالون مثلث الشكل كان يحيط به عمودان أقل حجماً من العمودين السفليين، الأعمدة المستخدمة هنا تعد أولى النماذج المبكرة للعمود الدوري القديم الذي يتكون من بدن مزركش قائم على قاعدة من ثلاث درجات يعلوها تاج بيضاوي مزين أسفله ببعض الزخارف النباتية (البوص). يؤدي هذا المدخل إلى الحجرة الدائرية التي يبلغ قطرها ١٥ متر، ويعلوها سقف مقبب وهو نظام يوناني يعرف باسم corbelled تقوم فيه القبة فوق جدران المقبرة الدائرية دون فواصل، فجدران الحجرة تقل في الاتساع كلما صعدنا إلى أعلى، وبالتالي تتلاقى الجدران عند بؤرة السقف. ويتكون السقف المقبب دون أن تكون هناك فواصل أو دعائم تفصله عن الجدران مما يوضح محلية الطراز المعماري في مدينة ميكيني في هذا العمل المعماري بصفة خاصة، والذي يمكن مقارنته بعمل آخر على نفس النمط في مدخل قصر Tiryns من حيث استخدام المداخل المثلثية الشكل (الجمالون)

وتستخدم الأفكار الهندسية الفطرية المواكبة مع طبيعة الصخور وجغرافية الموقـــع فى إنتاج طراز معمارى يواكب هذه البيئة ويعبر عن شخصيتها، وهو ما يميز العمارة الميكينية إلى حد ما.

أسلوب العمارة اليونانية

يـــتميز أســـلوب العمارة اليونانية ــ شأنها فى ذلك شأن جميع أنواع العمـــارة فى أى عصـــر ــ بحاجتها إلى مواد البناء المختلفة ففى العصر الحديـــث مثلاً نستعمل الحديد والصلب والخرسانة والطوب والزجاج، وفى العصـــر الـــرومانى كـــان البـــناء متعلقاً باتساع حجم القبة ودرجة تحمل الأعمدة.

بدايات العمارة اليونانية

لـــم تكـــن العمارة فى البداية مبتكرة فقد وضع اليونان الأحجار فوق بعضـــها مـــع مـــراعاة النسب فى البناء وكان هدفهم الرئيسى هو المظهر الخارجى للبناء وليس التصميم.

ولا نســـتطيع القـــول بأن الإغريق كانوا يعرفون السيطرة على مواد البـــناء فى بداية حياتهم وكما سبق القول أن العصر الميكينى لا يُعرف إلا من خلال المقابر المستديرة θολos وبوابة الأسد.

العمارة فى العصر المبكر

كـــانت الحوائـــط فى العصر المبكر من الحجر وكان يوضع الحجر بطريقة معينة فى بعض الأحيان. وكانت الأساسات من الطوب المجفف فى الشمس Sun–dried brick وليس الطوب المحروق Burnt brick لذلك كان لابد من إبعاد الطوب عن الرطوبة وكان حجم هذا الطوب يتراوح بين

٦٠سـم و ٤٠ سم فكان الحجر اللازم يجلب من الجبال المجاورة، ويتميز الحجر الجيرى اليونانى Lime stone بأنه سهل التشكيل.

كانت عملية نقل الحجارة عملية صعبة جداً خاصة إذا كانت الحجارة تلزم لبناء ضخم. أما الرخام فكان غير موجود بكثرة وغالى الثمن لذلك كان الحجر يلون بطبقة رفيعة من الجص وكانت اليونان غنية بمحاجر الرخام وقد اختلف أنواعه حسب تكويناته:

أ- رخام Hymmetus بالقرب من جبل Hymmetus فى أتيكا ويعتبر هذا النوع ردئ حيث تكون البلورات كبيرة الحجم وتميل إلى اللون الأزرق.

ب- رخام Pentelicos نسبة إلى جبل Pentelicos فى أتيكا أيضاً. كان أبيض اللون وجزئياته دقيقة.

ج- رخام Paros نسبة إلى جزيرة باروس وهو ناصع البياض من خصائصه أنه لامع وعند تعرضه للضوء يصبح شفافاً.

كان الرخام بطبيعة الحال يستعمل فى المبانى الهامة وخاصة المبانى الدينية مثل المعابد وكان يقطع إلى قطع مربعة وكانت هذه الحجارة ترص بجوار بعضها وتلصق عن طريق كماشات حديدية أو من البرونز بطريقة Ashler.

أما استعمالات القوس والسقف المقبب dome فكانت نادرة للغاية فى بلاد اليونان ولدينا بعض الأمثلة منها فى العصر الكلاسيكى.

المنابع الأولى للعمارة الحجرية

تأثر فن العمارة اليونانية بالتأثيرات التى قدمت من الشرق فى القرنين الثامن والسابع ق.م ولكن تطورت العمارة اليونانية فى بداية الأمر بطريقة مترددة إلى أن كونت شخصيتها المتميزة.

مبانى الشرق الأدنى

كانت هذه المبانى من الطين المجفف عدا الأساسات وإطارات الأبواب فكانت من الحجر.

وبالمقارنة مع من شمال سوريا نستطيع أن نلمس التأثيرات الجديدة فى الفـن اليونانى فنجد هناك استعمال النحت فى واجهات المبانى ومن أحسن الأمثلة على ذلك الإفريز Frieze الذى كان يقام فى القصور الآشورية فى الجزء العلوى من المبنى.

أما من مصر ـ التى كانت مبانيها كلها من الحجر ـ تعلم اليونانيون القيمة الجمالية للأعمدة الحجرية وكذلك أشكالها ومن هنا نفذوا فكرة جديدة فى الأعمـدة ولديـنا فى جزيـرة كـريت إفريز نحت صغير من القرن الثامن ق.م.

كـان هذا الإفريز هو النواة الأولى للأفاريز الأيونية Ionic Frieze وفى جزيرة كريت أيضاً لدينا تاج عمود على شكل النخيل Palmette من الحجر وكان هذا النوع سائد فى مصر.

هـذه الأمثلة هى البدايات الأولى للعمارة الحجرية لبلاد اليونان والتى يمكـن القـول أن مصر كانت صاحبة الفضل على بلاد اليونان فى البدء بالعمارة الحجرية سوف تظهر فى بلاد اليونان وتدخل عليها تعديلات كثيرة

بحيث أصبح هذا الفن أحد الجوانب الهامة التى وصلت إليها اليونان إلى درجة عالية من التقدم.

الإنجازات الأولى للعمارة اليونانية الحجرية

كان أواخر القرن السابع عصر إخصاب بالنسبة للعمارة اليونانية حيث أخذ الفنان اليونانى ما وصل إليه زملائه فى القرن الثامن من نظريات وقيمها وعدل فيها.

وكانت هناك مشكلتان رئيسيتان:

الأولى: السيطرة على مواد البناء والسيطرة على مشكلة الصراع بين المكان وحجم البناء.

الثانية: تطويع مواد البناء الممتازة مثل المرمر والرخام والحجر الجيرى ولذلك أصبح من السهل وضع أساسات قوية للمبانى بعد ما كان استعمال الخشب والطوب المجفف والطين هو السائد وبدلاً من الأعمدة الخشبية ظهرت الأعمدة الحجرية.

ولكى نتحدث عن الإنجازات الأولى للعمارة الحجرية فلابد من إلقاء الضوء على طرز الأعمدة المستخدمة فى ذلك الوقت وتحليل خواص كل منها.

طرز الأعمـــدة

العمود هو أساس البناء فى العمارة اليونانية ويتغير شكل العمود حسب تشكيله فى أجزائه المختلفة من القاعدة حتى أعلى السقف ونادراً كان هناك مزج بين أشكال الأعمدة لذلك يمكننا أن نعيد تصميم أى مبنى إذا ما وجدنا بعض الأعمدة.

ومن أهم طرز الأعمدة التى استخدمت فى العمارة الإغريقية:

١ – الطراز الدورى Doric Order

مـــن أهـــم صفات العمود الدورى أنه ليس له قاعدة وإنما يقف على الأرضـــية مباشـــرة وهى الدرجـــة العـــليا مـــن طـــبقات البـــناء السفلى Crepidoma, Stylobate ويحتوى العمود على ٢٠ قناة غائرة Fluting الـــتى تنفصل بعضها البعض عن طريق حافة حادة وفى أعلى العمود نجد حزين أو ثلاثة من الدوائر.

تاج العمود Capital

يتكون تاج العمود من جزئين جزء مستدير Echinus وجزء مستطيل Abacus وعـــلى تيجان الأعمدة نجد جزء مستطيل يسمى Architrave وفوقه نجد ما يسمى الإفريز Frieze الذى يبدأ بجزء رأسى الشكل يسمى Triglyph وبين كل اثنين من الـــ Triglyphs نجد بلاطة واسعة ملساء تســـمى Metope الـــتى كـــانت مـــلونة أو مزينة بنحت بارز وبين الـــ Architrave والإفريـــز نجـــد سجاف يسمى Taenia تحته جزء صغير ينبـــثق منه ستة نقاط تسمى Guttae، وفوق الـــ Triglyph تقفز مساحة صغيرة ضيقة بارزة من المبنى تسمى Geison وعلى قاعدته تعلق بلاطة صـــغيرة تسمى Mutule التى تزين هى الأخرى بستة من Guttae وبعد ذلـــك نجد السقف الهرمى الذى يسمى Sima وهذه الـــ Sima كانت تزين عادة برؤوس حيوانات كالأسد لضمان تسرب المياه إلى أسفل.

أمثلة على العمود الدورى

ومن خلال عدة أمثلة من دلفى نجد أن العمود الدورى كان له أشكالاً مختلفة وخاصة شكل التاج ممثلاً فى عمودى معبد أثينا الذى يرجع إلى ٦٠٠ ق.م حيث نجد أن التاج ذو حجم صغير بالنسبة للعمود.

أماكن انتشار العمود الدورى

من الجدير بالذكر أن العمود الدورى طبقاً لشكله هو اختراع فردى وهذه الأعمدة وحدت أشكال الفن اليونانى وبقيت مدة طويلة كما يدل الرسم.

نجد أن هذا العمود انتشر فى جنوب بلاد اليونان وكذلك فى المستعمرات الإغريقية فى الغرب (بلاد اليونان العظمى) وفى جزيرة صقلية.

وعدا المعبد المبكر فى حديقة Assos فى طروادة نجد أن هذا الطراز لم ينتشر فى شرق بلاد اليونان ولكن انتشر فى هذه المنطقة العمود الأيونى.

٢- الطراز الأيونى Ionic Order

كان العمود الأيونى أكثر تنوعاً من العمود الدورى وبعد مرور قرن من ابتكار العمود الأيونى نجد أنه يثبت مكانه على عكس الطراز الدورى وكان يوجد فى اليونان عدة مدارس فى مناطق كثيرة كانت تميز بين كل نوع من أنواع العمود الأيونى.

مكونات العمود الأيونى

العمـــود الأيونى فى أساسه جزء من زينة المبنى فى حين أن العمود الـــدورى كـــان هدفه حمل البناء فوقه، وكان العمود الأيونى مكملاً لزينة المبـــنى بالإضافة لنفس الهدف. كان للعمود الأيونى قاعدة على العكس من العمـــود الدورى وكان الجزءان المكونان للقاعدة محددين بقنوات عرضية حادة. كانت عدد القنوات الرأسية للعمود الأيونى ٢٤ قناة وهناك فرق آخر فى القـــنوات أن القنوات فى الطراز الأيونى أعمق من القنوات فى الطراز الدورى وكذلك العمود الأيونى أقل سمكاً من العمود الدورى وأكثر رشاقة.

وفى العصـــر الكلاســيكى كانت العلاقة بين محيط العمود من أسفل وطـــول العمـــود ١ : ٥ أو ١: ٦ أما العمود الأيونى كانت نسبة ١: ٨ أو ١: ١٠.

تاج العمود الأيونى

يـــتكون مـــن جـــزئين رئيســيين الأول هـــو Echinus وفوقه الـــ Canabes وهو الجزء الذى ينحنى فى الوسط إلى أسفل ويكون به زخرفة حلزونية الشكل من الجانبين، ويربط التاج بالـــ Architrave جزء بسيط الشكل وهو Abacus ويختلف العمود الأيونى عن العمود الدورى فى أن الأيونى له وجهان فى حين أن الدورى يُرى من كل اتجاه.

أمـــا الأرشـــيتراف فى الطـــراز الأيونى فيتكون من ثلاثة مساحات مستطيلة الشكل أفقية يزداد اتساعها إلى أعلى أما الأجزاء التى تعلو العمود فله تقريبا نفس الصفات التى رأيناها فى الطراز الدورى فيما عدا اختلاف واحـــد وهو اختلاف هام جداً وهو أن الإفريز ليس مقسماً إلى أجزاء ولكن

يكـــون وحـــدة واحـــدة مترابطة (فيمكن تصوير قصة كاملة على الإفريز الأيونى).

أماكن انتشار العمود الأيونى

ظهـــرت فى شرق اليونان عدة أنواع من الطراز الأيونى فمثلاً معبد إفسوس للإلهة أرتميس كما تظهر وردة بجوار الشكل الحلزونى الذى يشبه العيون وفى جزيرة ساموس يختفى الجزء الذى يعلو التاج وفى أثينا يظهر الطـــراز الأيـــونى قبل نهاية القرن السادس ق.م وخاصة فى أعمدة الزينة والأعمـــدة التى تقدم كقرابين مثل مدخل الأكروبوليس فى منتصف القرن الخـــامس ق.م وتتميز بوجود وردتين كبيرتين فى الشكل الحلزونى للتاج، ولديـــنا نوع خاص من هذا الطراز فى معبد الإله أبوللو فى أواخر القرن الخامس ق.م. فى مدينة Passai جنوب أوليمبيا حيث يعلو الحد العلوى من الحلزون وبذلك ينضم أطراف الحلزون إلى الداخل وتصبح المساحة ضيقة بينهما.

٣- الطراز الكورنثى Corinthic Order

ابـــتكر هذا الطراز الفنان كاليما خوس وهو يفوق الطراز الأيونى فى أنـــه يحتوى على أربع واجهات وبذلك تظهر زخارفه من كل ناحية وأقدم مـــثال معـــروف لنا من هذا الطراز وجد فى معبد أبوللو فى مدينة باساى Passai فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م وخصائص هذا الطراز:

١- أنـــه يشـــبه الجـــرس المقـــلوب وكـــل الـــتاج مزخرف بزخرفة الـــ Acanthus وفى كل جانب تبرز ورقة أكانتوس تنتهى بنهاية حلزونية وفى القرن الرابع ق.م. نجد أن زخرفة هذا الطراز قد أصبحت أكثر جمـــالاً ولـــم يعد على التاج أى مساحة فارغة أو خالية مثل: تاج من

معبد الآلهة أثينا فى تيجيا Tegea. فى نهاية القرن الرابع والعصر الهللينستى استخدم هذا الطراز من الأعمدة وخاصة فى المبانى الصغيرة مثل المقابر المستديرة فى مدينة هيرودوس وكذلك لدينا تاج من معبد الإله أبوللو فى مدينة Dydima بالقرب من ميليتوس ويتضح زخرفة هذا النوع من المقطع الموجود تحت التاج.
أما الطراز الأخير فى طرز الأعمدة فهو الطراز المركب الأيولى.

٤- الطراز الأيولى Aeolic Order

هذا الطراز لم يكن منتشراً فى بلاد اليونان بالصورة التى وجدناها فى الطرز الأخرى ولكن اقتصر وجوده على شمال أسيا الصغرى وخاصة فى Neandria, Laressa وهو يتكون من شكلين حلزونيين كل شكل منهم ينمو من العمود فى ناحيتين وبينهم زخارف نباتية وأقدم مثال على ذلك يرجع إلى ٥٨٠ ق.م أو ٥٧٠ فى مدينة Neandria وعاش هذا الطراز من ذلك الوقت حتى نهاية العصر الهللينستى وبالرغم من تشابه هذا الطراز مع بعض الأعمدة المصرية إلا أنه يبدو أن هذا التاج قدم من سوريا وفينيقيا وهناك نظرية تقول أن هذا الطراز من الأعمدة كان الأسس فى اختراع التاج الأيونى ذات الحلزونات ولكن هذه النظرية لا تعتمد على أساس من الصحة لأن الطراز الأيولى ظل مستعملاً جنباً إلى جنب الطراز الأيونى رغم أن الطراز الأيونى كان أجمل فى الشكل.

المعابـــد اليونانية

كـــان المعـــبد كمـــا نعرف هو منزل الإله وكان يسمى عند الإغريق Olklos وهـــذا الاسم الذى كانوا يطلقونه أيضاً على منازلهم وجاء تطور المعبد اليونانى مع ازدياد الاهتمام بتماثيل الآلهة التى توضع فى المعبد.

تطور المعبد الإغريقى

١- فى بدايـــة الأمر بنى اليونانيون المعبد كمنزل حجرى يحتوى على تمثال الإله الذى كان ينظر إلى مدخل المعبد خلف المذبح الذى كان يمثل محور الارتكاز فى المعبد.

٢- لـــم تكـــن صور الإله على شكل شخص ولكن فى بعض الأحيان كـــانت عـــبارة عـــن حجر بسيط مغطى ببعض الثياب وبعد ذلك أصـــبحت تمـــاثيل الإلـــه أضخم وأفخم وهناك بعض الأعمال من الذهب والعاج والمواد الثمينة صنعت على يد أكبر الفنانين فى كل عصر.

٣- كـــانت المعـــابد تـــتجه فى العادة إلى الشرق (مدخلها إلى الشرق) وكـــانت هذه العادة تتغير إذا كان المكان غير مناسب لوجود جبال مثلاً أو أنهار أو منحدرات فكان المدخل يوضع فى اتجاه آخر وهو الاتجاه الغربى.

٤- كـــان الشكل الأساسى للمعبد يشبه المنزل وهذا الشكل تطور عن الميجارون وهو شكل المنزل فى العصر الحجرى وكان عبارة عن حجرة مستطيلة يقف أمامها عمود أو عمودين ويكونوا بذلك صالة أمامية للمنزل.

وقبل أن نتناول المعابد اليونانية المختلفة نعرض بصورة سريعة بعض الملاحظات:

- كان المعبد على شكل مستطيل يحوطه فى كثير من الأحيان صف واحد من الأعمدة وفى بعض الأحيان صفان وكانت المسافات بين هذه الأعمدة متساوية وكان الداخل إلى المعبد يصعد عدة درجات التى تكون أساس المعبد Stylobate ثم يجتاز الأعمدة الأمامية ثم يصل لصالة عرضية وهى البرستيل Peristyle. ثم يدخل للجزء الرئيسى فى المعبد وهو عبارة عن حائطين ينتهيان بغمود مربع وفى الوسط نجد عمودين المدخل اللذان يؤديان إلى حجرة صغيرة تسمى Pronaos ثم منها عن طريق باب إلى الحجرة الرئيسية للمعبد وهى حجرة العبادة التى تسمى Naos أو Cella . وكان بهذه الحجرة عادة تمثال الإله وخلف هذه الحجرة توجد حجرة مغلقة من ناحية الـ Naos ومفتوحة من الجهة الأخرى المقابلة للمدخل وهذه الحجرة تسمى الحجرة الخلفية وهى Opisthodomos وكانت تستعمل لحفظ القرابين والهدايا المقدمة إلى الإله ويأخذ مدخل هذه الحجرة شكل مدخل المعبد.

المعبد الدورى فى اليونانى
حتى القرن الخامس ق.م

وأقـدم معـبد يونـانى محفوظ لنا من مدينة Thermos ترموس فى أترووريا وهو معبد الإله أبوللو.

وكـان يتكون من حجرتين الأولى هى الحجرة الرئيسية وكانت بدون Pronaos وكـانت مقسمة إلى جزئين عن طريق صف من الأعمدة يقف الوسـط والحجرة الخلفية كذلك مقسمة إلى جزئين عن طريق عمودين فى الوسط.

ومن أوائل القرن السادس لدينا معبد الإلهة هيرا فى أوليمبيا الذى يبلغ أبعـاده ٥٠×١٨م ومحاط بستة أعمدة فى الجهة العرضية و ١٦ عمود فى الجهة الطولية.

وهـنا تظهر ملامح جديدة للطراز الدورى فنجد أن صف الأعمدة فى الوسط يختفى ويحل محله فى Cella صفان فى الأعمدة التى ترتكز على الحوائط العرضية.

وكـان الشكل السائد للأعمدة فى العصر الأرخى هو ١٦×٩ أعمدة، أمـا معبد أبوللو فى كورنثة فيرجع إلى ٥٤٠ ق.م وكان مكوناً من ١٥×٦ عمـود وأساساته تشبه معبد هيرا فى أوليمبيا ولكن مع فارق واضح وهو وجـود حجـرة فى الوسط كان بها تمثال الإله وكان مدخلها من الحجرة الخلفية للمعبد وهذه الحجرة مقامة على أربعة أعمدة.

ورغـم صـغر معبد أفايا Aphaia فى إيجينا Aegina الذى يرجع للقرن الخامس ق.م. وأبعاده ٢٦×١٤م والأعمدة ١٢×٦ عمود فإنه يحتوى عـلى شـئ جديد وهو أن أعمدة الحجرة الداخلية كانت مكونة من طابقين

واستمرت عادة استخدام طابقين من الأعمدة فى الحجرة الوسطى حتى منتصف القرن الخامس ومثال على ذلك معبد زيوس فى أولمبيا .

وفى أركاديا Arkadia لدينا معبد الإله أبوللو فى مدينة Passai الذى بناه المهندس المعمارى بوزانياس من Iktinos وهو الذى بنى أيضا معبد البارثنون وهذا المعبد يحمل طريقة جديدة فى بناء الحجرة الوسطى cella وكانت أعمدته أيونية وعددها ١٥×٦ عمود وقد صمم المهندس هذه الأعمدة على هيئة أنصاف أعمدة تلتصق بجدار الـ Cella والشئ الغريب فى هذه الحجرة هو وجود عمود فى الوسط على الطراز الكورنثى من الناحية الجنوبية أمام حجرة خلفية يوجد بابها فى الناحية الطولية للمعبد جهة الشرق.

وربما كان هذا التقسيم ملحاً لوقوع المعبد فى أحضان جبل Lykaion حيث أن تمثال الإله لم يكن موجوداً فى مكانه الطبيعى نظراً لوجود العمود الكورنثى فى الوسط ووضعه المهندس فى الحجرة الخلفية المفتوح بابها إلى الشرق وهذا هو أول شكل من هذا الطراز فى المعابد فى العمارة اليونانية.

معبد البارثنون

خصص معبد البارثنون للإلهة أثينا بارثينوس (العذراء) وكان يقع على الأكروبوليس فى أثينا.

صمم هذا المعبد المهندسان اكتينوس Aktinos وكاليكراتيس Kallikrates بالاشتراك مع النحات فيدياس Phidias فيبلغ طول المعبد ٧٠×٣١م وله ١٧ عمود طولى و ٨ عرضى أى ٤٦ عمود وقد بلغ الطراز الدورى فى هذا المبنى ذروته ولو أنه لم يلتزم مائة فى المائة

بالطراز الدورى إلا أننا لا نجد جمال هذا المعبد ودقته فى أى أماكن أخرى وقد بنى هذا المعبد من التبرعات التى قدمها حلفاء أثينا لحمايتهم وكان هذا المعبد رمز الفخر والكبرياء أكثر منه رمزاً للورع والإيمان.

وقد ظهرت فى هذا المعبد عدة مبتكرات معمارية جديدة على العمارة اليونانية منها:

أ-يصل القطر العلوى للعمود ٣/٤ قطره عند أسفل البدن لتفادى ظهور العمود نحيفاً.

ب-كانت أعمدة الأركان أكثر سمكاً من باقى الأعمدة لتفادى خداع النظر.

ج-تقل المسافة الفاصلة بين عمود الركن والعمود التالى له من كل جانب حوالى ٢٤ بوصة عن غيرها من المسافات وذلك لإيجاد تناسب بين أعمدة الزوايا وباقى الأعمدة.

د-مراعاة أن تميل الأعمدة للداخل ميلاً بسيطاً عن معدل إقامتها رأسية لإحداث نوع من التعادل مع ميل الخطوط الرأسية.

هـ-مساحة البلاطة الملساء Metope الوسطى فى الإفريز أكبر حجماً من غيرها تجنباً لخداع النظر.

و- يميل الجمالون للداخل بحوالى ١٣,٥ درجة وهى درجة ميل لا تسمح بان تلقى الكرانيش بظلها على المنحوتات الموجودة داخل الجمالون.

وقد استغرق بناء هذا المعبد حوالى ١٥ عاماً فى الفترة من ٤٤٧ – ٤٣٢ ق.م. فى فترة حكم بركليس وكان المبنى بالكامل من المرمر وكانت الواجهة مكونة من ثمانى أعمدة وكانت تكون واجهة متسعة وكانت تبدو الواجهة كأنها مكونة من صفين من الأعمدة لأن أعمدة المبنى الداخلى كانت لا تقف على مستوى واحد مع أعمدة الواجهة وكانت الصالة الداخلية مقامة على دورين من الأعمدة وفى الغرب كانت تقع الحجرة الخلفية للمعبد

Opisthodomos وبهـــا أربعـــة أعمدة يحتمل أن تكون أيونية. وتعكس مـــنحوتات معبد البارثنون التى قام بنحتها الفنان العظيم فيدياس Phidias مـــدى العظمـــة والـــثراء فى بناء هذا المعبد حيث تظهر روائع فنية من المنحوتات سواء على الجمالونات أو الأفاريز فضلاً عن تمثال الإلهة أثينا بارثينوس فى الحجرة الرئيسية للمعبد والذى كان يمثل نقلة فنية خطيرة فى عالم النحت فى بلاد اليونان فى العصر الكلاسيكى.

المعابد الأيونية حتى القرن الخامس ق.م

نلاحظ فى المعابد الأيونية أنها فى الجوهر أغنى ومتعددة الجوانب عن المعابد الدورية رغم أن الشكل الأساسى لها لا يختلف عن المعابد الدورية وإذا تحدثنا عن النظام الأيونى فتكون منطقة شرق اليونان هى النواة التى انطلق منها هذا الطراز.

فقـــبل منتصف القرن السادس صمم المهندسان ثيودورس وبريوكوس فى جزيـــرة ســـاموس معبداً ضخماً للإلهة هيرا وهو ما نسميه معبد هيرا الـــثالث حيـــث أقيم هذا المعبد على أنقاض معبدين لهذه الإلهة فى العصر الجومترى وهو معبد ١، ٢.

معبد الإلهة هيـــــرا رقم ١

هـــذا المعبد طوله ١٠٥م وعرضه ٥٢ م ومكوناً من ٨ – ١٠ × ٢١ عمود وكان هذا المعبد أول بناء أيونى ضخم وتعكس أساسات المعبد طبيعة المعـــبد الأيـــونى وهى وجود صفان من الأعمدة تحيط المبنى كله وهو ما نســـميه Pseudo-dipteroi ويحـــتمل أن معظم معابد غرب بلاد اليونان تعكس هذا الطراز للمعبد الأيونى.

معبد الإلهة هيـــرا رقم ٢

كان هذا المعبد محاطاً بصفين من الأعمدة الأول عبارة عن ٥٦ عمود ونجـــد أن المهندس قد حذف عمودين من واجهة المعبد حتى تأخذ الواجهة شـــكلاً متناسقاً مع أعمدة المبنى الداخلى وأعمدة الصف الداخلى عبارة عن ٤٨ عمـــود، ١٩×٨ أعمـــدة وأما الحجرة الأمامية والرئيسية للمعبد فكانت مقسمة إلى ثلاثة أروقة عن طريق صفين من الأعمدة.

معبد لإلهة أرتميس فى إفسوس

يعتبر هذا المعبد من أشهر المعابد الأيونية اليونانية على الإطلاق وقد قـــام ببـــنائه مهـــندس مـــن كنوســـوس هو Chresiphron وساعده ابنه ثيودوروس الذى أشرف على اكتمال المبنى وكانت أبعاد المبنى ١١٥× ٥٥ م وهـــذا المعبد يشبه فى أساسه معبد الإلهة هيرا فى ساموس ولكن كانت واجهة معبد أرتميس إلى الغرب وتحتوى الواجهة على ثلاثة صفوف من الأعمدة كانت ٢١ × ٨ عمود فى الواجهة، ٩ فى الخلف، وفى الشرق كان هـــناك صـــفان مـــن الأعمدة كل صف منهما عبارة عن ٩ أعمدة وكانت الأعمـــدة الـــثلاثة للحجرة الخلفية تظهر كصف ثالث مثل الواجهة واستمر بـــناء هذا المعبد فترة تزيد عن مائة عام، وكانت أعمدة هذا البناء مزخرفة بصور نحتية ترتفع اكثر من مترين فى كل عمود.

معبد الأرخـــثيـــون

يعتـــبر معبد الأرخثيون على الأكربوليس فى أثينا من أجمل وأغرب المعـــابد الأيونيـــة وقد بدأ فى بناء هذا المعبد فيما بين ٤٢١- ٤١٤ ق.م. وانتهى العمل فيه ٤٠٦ – ٤٠٥ ق.م وقد زاد من صعوبة المهمة التى قام

بهـــا مهندس هذا المعبد وعودة السطح على الأكروبول وقد تغلب المهندس المعمــــارى عـــلى هـــذه الصعوبات بأن صمم المعبد على ثلاثة ارتفاعات وبـــدون نظـــام معين وأمام الحجرة الرئيسية فى الشرق كانت هناك صالة أمامية ذات ٦ أعمدة وعلى مستوى أعمق تقع الصالة الشمالية وبها أيضاً ٦ أعمـــدة أربعـــة فى الواجهـــة و ٢ فى الناحية العرضية ومن هذه الصالة الشمالية يدخل الزائر إلى حجرتين صغيرتين كانت بها مذابح صغيرة وكما قلـــنا من قبل يحتوى هذا المعبد على ظاهرة نادرة وهى وجود أعمدة على شـــكل نســـاء فى الجزء الجنوبى منه وهى شرفة سقفها محمول على ستة تمـــاثيل لفـــتيات متدثرات برداء كثيف يحملن فوق رءوسهن تيجاناً محلاة بـــزخارف نـــباتية مـــربعة تحمل فوقها العارضة الأيونية الثلاثية، وتقف الفـــتيات عـــلى مرتفع صناعى وسميت هذه الفتيات الحاملات للسقف باسم حاملات القرابين Caryatides. وكانت تقام الشعائر المقدسة لآلهة المدينة فى هذا المعبد.

المعابد فى العصر الكلاسيكى

والعصر الهللينستى

فى هذه الفترة أصبح الشاغل الوحيد للعمارة هو زيادة ضخامة المبانى وأشكال الزينة بها وأما التصميم فلم يختلف كثيرا عن الطريقة المألوفة وفى هـــذا الوقت أعيد بناء المعابد الأرخية وشجع الحكام فى العصر الهللينستى على ذلك وساهموا بأموال طائلة وقد خرجت لنا عدة مبانى رائعة من هذه الفـــترة وقـــد تحول المعماريون فى هذا العصر إلى تخطيط المبانى العامة والخاصـــة لأن المـــبانى الدينية التى ظهرت فى العصر الكلاسيكى كانت تكفى الحاجة الدينية ولما كان المهندسون قد وصلوا فى تخطيط المعابد فى

ذلـــك الوقت إلى قدر عظيم من الكمال فى الناحية الهندسية فقد اتجهوا فى هـــذا العصر إلى زيادة زخارف المبانى خاصة وأن الثراء الذى ظهر فى الممـــالك الشرقية فى ذلك الوقت قد ساعدهم على ذلك ونتجه لذلك نلاحظ تدهـــوراً فى الـــناحية الفنية والكمال الذى شاهدناه فى العصر الكلاسيكى. وليـــس غريبا فى ذلك العصر أن يختفى الطراز الدورى من الأعمدة بقوته الهائـــلة ويحل محله الطراز الأيونى والكورنثى لدرجة أن هذين الطرازين اســـتعملوا فى بعض المعابد الدورية ولا نجد جديداً فى المعابد الدورية فى القرن الرابع ق.م.

١- معبد الإله أثينا فى Tegea نجد أن التصميم لا يختلف عما عهدناه ولكن نجد تيجان أعمدة كورنثية للأعمدة الملتصقة بالحائط.

٢- فى العصـــر الهللينستى أعيد بناء معبد أرتميس القديم فى إفسوس الـــذى دمـــر عن طريق حريق شب فيه وأعيد بنائه على مستوى أعـــلى مـــن المســـتوى السابق وبنفس التخطيط والشكل حتى أن الأعمدة كانت تحتوى أيضاً على زخارف نحتية عبارة عن تماثيل الأشخاص بكامل حجمها الطبيعى محفورة على بدن الأعمدة أعلى القاعدة مباشرة.

٣- تـــم صـــنع تمـــثال أخر لهذا المعبد فى العصر الهللينستى للإلهة أرتميـــس إفسيا التى كانت تظهر ولها أكثر من عشرة ثديان تغطى الصدر من الأمام.

٤- ومـــن أشـــهر المعابد فى العصر الهللينستى معبد الإله أبوللو فى ديديما Didyma بالقرب من ميلتوس وبدأ فى بنائه عام ٣١٠ ق.م وطولـــه ١٠٩ × ١٥م وأعمدتـــه ٢١×١٠ عمـــود وهو يشبه فى تخطيطه شكل المعبد الأرخى.

وصف المعبد

أ- كـــان المعـــبد محاطاً بصفين من الأعمدة وكانت الحجرة الرئيسية محاطـــة بأعمدة مربعة ملتصقة بالجدار وتشبه هذه الحجرة الفناء فى المنزل.

ب- داخـــل هـــذه الحجرة كان هناك حجرة على الطراز الأيونى ولها واجهة مكونة من ٤ أعمدة.

ج- بيـــن الحجـــرة الرئيسية والصالة الأمامية كانت توجد صالة ذات عموديـــن لها سلالم مفتوحة على الحجرة الرئيسية للمعبد وبلغت زخـــارف هـــذا المعـــبد درجة كبيرة من التطور الفنى والزخرفة الفنية.

المذابـــــح

كان المذبح وليس المعبد هو المحور الرئيسى التى تدور حوله العقيدة اليونانيـــة ونقصـــد بذلـــك القربان، لذلك كانت هناك أماكن للعبادة ليست بالضرورة معابد وكان لابد من احتوائها على مذبح ففى أوليمبيا على سبيل المثال كان المكان المقدس ليس معبد زيوس الضخم والمذبح المقام به ولكن المذبـــح القديم الذى وجد بمفرده قبل بناء هذا المعبد بوقت طويل. ونلاحظ أن المـــناظر التى تصور تقديم القرابين فى فن رسم الفخار كانت كثيراً ما تترك المعبد أو على الأكثر تدلل عليه بعمود واحد فقط ولكن تصور تقديم القـــرابين بالتفصـــيل أى صورت المذبح وتمثال الإله كاملاً فى الصورة. وكان المذبح يوجد عادة فى شرق المعبد وعند المدخل وكان المذبح البسيط يـــتكون مـــن فرن مفتوح فوق كتلة من الحجر يحرق عليه القربان حيث يتصـــاعد دخـــان القربان إلى الآلهة فى السماء، أما آلهة الأرض والعالم السفلى فكانت تحرق القرابين لهم فى حفرة أرضية.

وقد تطورت المذابح الأيونية خاصة فى شرق بلاد اليونان إلى مبانى ضـــخمة تحتوى على سلالم أمامية التى يصل المرء عن طريقها إلى مكان واسع محاطاً بالجدران التى عليها بعض الزخارف.

ومـــن أشـــهر المذابح على الإطلاق: مذبح زيوس فى Pergamon والموجـــود الآن فى متحف برجامة ببرلين الشرقية وكان هذا المذبح يقف بمفرده فى العراء أيضاً وليس بجوار معبد ويبلغ طوله ٣٦م وحول الشرفة العـــليا كـــان هناك صف من الأعمدة يحيط بالمذبح بالكامل وكان الإفريز الذى نحت هذه الأعمدة مزيناً بالزخارف من النحت وتصور الصراع بين الآلهة والعمالقة.

وقــد بُــدأ فى بناء هذا المذبح عام ١٨٠ق.م وانتهى تحت حكم الملك أتاللوس الثانى فى الفترة من ١٥٩ – ١٣٨ق.م وبينما كان مذبح زيوس فى بــرجامة أضخم المذابح فى الشرق كان هناك مذبحاً ضخماً فى سيراكوز للإله زيوس بناه هيرون Hieron الحادى عشر من جيلاً وبلغ طول هذا المذبح ٢٠٠ م وكان يتسع لتقديم ٤٠٠ ثور فى الاحتفالات الدينية.

ومــن المــبانى التى لها وضع خاص مبنى دينى لا يحوى تمثال لإله وإنما عبارة عن حجرة لإقامة الشعائر الدينية المرتبطة بعبادة الآلهة ديميتر و Kore كــورى وهــذه الشــعائر كانت تسمى Mysteries وكانت هذه الشعائر تتطلب حجرة مغلقة ذات مقاعد للجلوس لتمارس هذه العبادة وكان يوجد ما يشبه خشبة المسرح فى وسط الحجرة.

ونطــلق على هذا المبنى Telesterion وكان هذا المبنى عبارة عن حجــرة مــربعة ذات مداخل عديدة ويتقدم هذه الحجرة صالة أعمدة ومن أشهر المبانى المحفوظة لنا فى Eleusis والذى عهد بركليس بتصميمه إلى المهــندس Iktinos الــذى وضع تصميم البارثنون وفى هذا المعبد صمم المقــاعد عــلى الجوانــب وفى الوســط صفين من الأعمدة يدوران حول الحجرة.

أمـــا فى القرن الرابع ق.م فقد أعيد تصميم هذا المبنى وبقيت المقاعد فى الجوانب الأربعة، أما الأعمدة فأصبحت ٤٢ عمود أى ٦×٧ عمود وفى الوسط كان يوجد ما نسميه المنصة.

الخزائـــــن

بداية من العصر الأرخى كانت المدن اليونانية تحفظ التقدمات المقدسة والقـــرابين الخاصة بكل دولة فى الأماكن المقدسة ذات الصفة العالمية مثل دلفى وأوليمبيا. وكانت هذه الخزائن تأخذ شكل المعبد الصغير ولم تكن هذه المـــبانى معابد ولكن كانت أماكن لحفظ القرابين الصغيرة التى تخص دولة معيـــنة أو أشـــخاص مثل الملوك والحكام وما إلى ذلك وكانت هذه المبانى ذات زخـــرفة غـــنية وتأخذ عادة شكل ميجارون وهو المنزل فى العصر الميكينى.

وهـــذا المبنى يتكون من حجرة مستطيلة الشكل ولها صالة أمامية بها عمودين عند المدخل.

ومن أشهر الخزائن الدورية هى خزينة Sikyon لما بها من زخارف نحتية وبنيت على الطراز الدورى.

كان هناك العديد من الخزائن للدول اليونانية وقد حفظ لنا عشر خزائن وكانت هذه الخزائن تتبع شكل المعبد الدورى الصغير وأجمل هذه الخزائن هى الخزينة المقدمة من أهالى مدينة Gella التى بنيت عام ٤٩١ ق.م.

أمـــا أشـــهر الخزائن الأيونية والتى بنيت على الطراز الأيونى فهى خزيـــنة Siphnos وتعتبر هذه الخزينة من أحسن الأمثلة التى حفظت لنا وقـــد قدمها أهل جزيرة Siphnos فى عام ٥٢٥ق.م وحلت تماثيل الفتيات محـــل العمودين الأماميين وقد زخرفت هذه الخزينة بزخارف نحتية غنية عـــلى جـــانب الطريق المقدس فى دلفى والذى يؤدى إلى معبد الإله أبوللو وكذلك فى مدخل الإستاد الأوليمبى.

المســـــارح

كان الرقص من أهم ما يميز الاستعراضات اليونانية القديمة لذلك كان شكل المسرح البسيط ليس أكثر من مقاعد بسيطة تحيط بمكان الرقص الذى سنســميه Orchestra وليــس مثل المسرح الحديث فى وقتنا الحالى الذى تصمم مقاعده من ناحية واحدة أمام خشبة المسرح. وبمرور الوقت كثرت أهميــة الحديــث بيــن الناس والراقصين لذلك أغلقت ناحية من المساحة المخصصــة لــلرقص ببناء مرتفع يمثل الخلفية وفى البداية استخدم الناس المســاحة التى أمام هذا البناء كخشبة للمسرح أما أماكن الجلوس فأصبحت تشــغل أكثر من نصف الدائرة حول الأوركسترا، هذه المساحة المخصصة لــلمقاعد Cavea وكــان يستلزم وجودها فى مكان على منحدر تل أو فى بطــن جبل كى يساعد ذلك فى وضوح أصوات الممثلين عن طريق صدى الصــوت المنــبعث من الطبيعة ويرجع أصل وجود المسرح اليونانى إلى الاحتفالات الدينية التى كانت تقام للإله ديونيسوس فى القرن السادس ق.م وكمــا قلــنا كانت المقاعد تبنى بشكل دائرى وفى المسارح الضخمة كان يوجــد ممــرات بيــن الطوابق للوصول إلى الدرجات العليا وتسمى هذه الممــرات Diazoma ويتخلــلها ممــرات رأسية تسمى Paradoi . وفى الوسط كان يوجد عدة مقاعد من الرخام تستعمل لكبار الشخصيات والكهنة أمــام الأوركسترا، وكانت مساحة المسرح غير مغطاة لذلك لم يسمح ذلك بوجود بناء معمارى ولكن الشئ الوحيد الذى كان يسمح بزخرفة معمارية هى الممــرات الــتى تــؤدى مــن الجوانــب إلى Cavea والأوركسترا واســتخدمت هــذه الممرات لدخول المشاهدين والممثلين وخروجهم. ولما كــانت القطــع المسرحية فى أصلها مرتبطة بالعبادة فقد كان من الطبيعى

وجـــود معـــبد صـــغير بالقرب من مبنىَ المسرح وكذلك وجود مذبح أمام المعبد.

مسرح ديونيسوس فى أثينا

يوضح لنا مسرح ديونيسوس فى أثينا تطور المسارح اليونانية فقد بنى هــذا المســـرح فى القرن السادس ق.م على المنحدر الجنوبى الشرقى فى أثينا.

وصف المسرح

كان عبارة عن أوركسترا دائرية ولم يكن هناك مكاناً حقيقياً للجلوس وفى القرن الخامس ق.م استلزمت أحداث المسرحيات المعقدة وجود حائط خلف الأوركسترا ليساعد على فهم الموقف فى المسرحية.

فى نهايـــة هـــذا القرن تم نقل الأوركسترا إلى بطن الجبل قليلاً فسمح ذلـــك بوجـــود صـــفوف مـــن المقاعد وكانت المقاعد السفلية من الرخام والصـــفوف الـــتى تـــليها من الخشب وفى أعلى المدرجات كانت المقاعد مـــنحوتة فى الأرض أمـــا الحـــائط الخلفى وراء الأوركسترا فكان يخدم غرضين من ناحية المسرح:

١- كان يمثل خلفية العروض المسرحية.

٢- مـــن خارج المسرح حيث كان يمثل رواقاً للأعمدة خاص بمعبد الإله ديونيســـوس إلـــه المسرح. وبعد ذلك فى القرن الرابع أعيد بناء هذا المسرح وأصبحت المدرجات أوسع وأعلى وتتسع لـــ ١٧ ألف مشاهد وأحـــتوى البـــناء الجديد على أجزاء أخرى ملحقة أمام الحائط الخلفى تسمى Skene.

وقد استُعملت هذه الأجزاء لوضع بعض اللوحات التى ترتفع إلى أعلى وتـنزل إلى أسـفل بعـد انـتهاء المسرحية لكى يختفى وراءها الممثلين لاستخدامها فى تغير ملابسهم بين الفصول ولعمل المكياج اللازم لكل دور من الأدوار.

مسرح إبيداوروس

مـن أجمـل المسـارح اليونانيـة المحفوظة لدينا حتى الآن مسرح إبيـداوروس الخـاص بمعبد الإله أسكلبيوس إله الطب ويرجع إلى القرن الـرابع ق.م ويتسـع مدرجاتـه لحوالى ٣٠ ألف مشاهد ويحدثنا المؤرخ Pausanias عـن المهـندس الـذى بنى هذا المسرح وهو Polykretus ويمتاز هذا المسرح بوجود صفوف أمامية خاصة للطبقات العليا من الكهنة والحكام والموظفين الرسميين وكان مقاعدهم تختلف عن باقى المقاعد حيث كـان لها مساند وفى بعض الأحيان كان يكتب أسماء كبار المشاهدين على هذه المقاعد.

وقـد حفظـت لـنا بعض المسارح اليونانية فى المناطق العديدة مثل سيراكوز وديلوس وإرتيريا وإفسوس وبرجامة.

الأماكن الرياضية

كانت المسابقات تقام فى بلاد اليونان ليس على شريط بيضاوى مثلما هــو متبعاً الآن ولكن على شريط مستقيم ينحنى فى نهايته لذلك فإن شكل الإســتاد Stadion اليونـــانى عبارة عن مبنى طويل رفيع يحيط بالشريط السابق الذى يبلغ طوله ١٩٢م وكانت مدرجات الإستاد فى بدء الأمر عبارة عــن مدرجـــات من الطين وبعد ذلك أصبحت تُبنى من الرخام والأحجار وتـــوازى هـــذه المدرجات شكل شريط المسابقات الذى كان ينتهى بنهاية نصـــف دائـــرية أو نهايـــة مربعة من أحد الجوانب، أما نهاية الشريط من الجانب الأخر فكان يأخذ شكلاً معمارياً.

وأحسن مثال على ذلك الإستاد الرياضى فى أثينا الذى أعيد بنائه على الطراز القديم فى عام ١٨٩٦م لكى يقام به أولى الألعاب الأوليمبية الحديثة ومن المعروف أن الألعاب الأولمبية أقيمت لأول مرة فى مدينة أوليمبيا عام ٧٧٦ق.م.

أما الألعاب التى تتطلب مكانا مغلقا مثل المصارعة والملاكمة وما إلى ذلك فكانت تقام فى مبانى تسمى Palaestra وكانت عبارة عن مبان مربعة الشكل مسقوفة.

الســــــوق

كان السوق (الأجورا) مركزاً للنشاط الحيوى لأية مدينة يونانية ويعتبر أهم مركز للتجمع وقلب المدينة الحالى حيث كان مكانا للتجمعات الخاصة بالحياة اليومية والحياة العامة ويجتمع فيها الناس ليناقشوا الأمور السياسية

ويتعرفوا على أخر الأبناء أو ينشدون بعض الشعر هذا إلى جانب الوظيفة الرئيسية للسوق وهى البيع والشراء.

وكما يعتقد اليونانيون القدماء أنه لا يجب أن تكون هناك مدينة يونانية متحضرة دون أن يكون لها سوق إذ أن بالنسبة لسوق أثينا فيعتبر من أهم الأسواق.

سوق أثينـــــا

يعتـــبر مـــن أهـــم الأسواق التى عرفتها بلاد اليونان طوال العصور الـــتاريخية وكان هذا المكان فى البداية مكاناً لاجتماع الأكليزيا حتى أواخر القـــرن الســـادس ق.م حيـــث انتقلت اجتماعات مجلس الشعب إلى أماكن أخرى.

فى هـــذا الســـوق أقيمـــت أقدم المباريات الرياضية وكذلك مسابقات الرقص والغناء واحتفالات الأعياد الأخرى، أما أهم شوارع المدينة فيجب أن يمر بوسط هذا السوق.

كـــانت المســـافات تقاس من مركز هذا السوق حيث يوجد المذبح ولم تكـــن الســـوق فى أثينا مركزاً رئيسياً لمدينة أثينا فحسب بل لمنطقة أتيكا بالكامل.

الأروقـــــــة

ومن أهم المبانى الملحقة بالأسواق ما نطلق عليه رواق الأعمدة Stoa ويوجـــد العديد من هذه المبانى فى العمارة اليونانية فقد كان الرواق عبارة عـــن بـــناء تقف فيه الأعمدة فى صفين وكانت هذه الأعمدة فى البداية من الخشـــب وتوجـــد هـــذه الأعمدة بطول المبنى ومن أقدم هذه الأروقة التى وجدت فى بلاد اليونان هو الرواق الذى وجد فى ساموس بجوار الهيريون

(معــبد هيرا فى ساموس) وقد تنوعت أغراض استعمال هذه الأروقة حيث أصبحت تتناسب مع المكان الذى أقيمت عليه وكانت تستعمل كمخزن لحفظ التماثيل والهبات التى تقدم للإلهة ومنها ما كان يستعمل كمعرض للبضائع إذ كان يلحق بهذه الأروقة دكاكين صغيرة فى الحائط الخلفى.

كان الرواق يستعمل أيضاً كمكان ليحتمى به الناس من المطر أو من حرارة الشمس، وهذا الغرض الأخير يعتبر الغرض الرئيسى الذى من أجله بنيت هذه الأروقة.

كان الرواق يستعمل أيضاً مكاناً لاسترخاء المرضى كما هو الحال فى الرواق الذى وجد فى مدينة إبيداوروس بالقرب من معبد أسكلبيوس وكان الرواق أحيانا يستخدم كمكان لإقامة بعض الاحتفالات التى تقام فى الهواء الطلق أمام المعابد كما فى منطقة أرجوس أو للاحتفالات ببعض المناسبات مثل الانتصار فى المعارك الحربية كما حدث فى مدينة دلفى.

نجد فى بعض العصور اللاحقة أنه قد أضيفت بعض الحجرات الخلفية التى كانت تستعمل كحجرات للنوم والطعام كما حدث فى الرواق الذى أقيم بجــانب معــبد الإلهة أرتميس فى منطقة أتيكا. وإذا كان الرواق قريبا من المسرح فكان يستخدم كمكان للاستراحة بين فصول المسرحيات التى كانت تمثل على المسرح. أما أشهر الأروقة فهو الرواق الذى أقيم فى سوق أثينا فى القرن الخامس ق.م ويسمى الرواق المزخرف حيث استعمل كمعرض لــلوحات الفــنية لمشاهير الفنانين فى القرن الخامس ق.م وكان يجتمع فيه الناس أيضاً وله أغراض كثيرة منها:

١-مناقشة الأمور السياسية.

٢-حضور بعض القضايا التى تناقش هناك.

وهــو يــتكون من صف أعمدة خارجى على الطراز الدورى وصف داخلى على الطراز الأيونى ولهذا كانت تبدو أطول من الأعمدة الأمامية.

وكــان هــناك أروقة تقام على طابقين حتى يكون هناك مكان متسع للكثير من الزوار ومثالاً على ذلك الرواق الذى أقيم فى العصر الهللينستى فى سوق أثينا الذى بناه الملك أتاللوس Attalos ملك برجامة فى منتصف النصف الثانى من القرن الخامس ق.م. واستخدم كمتحف لدارسة الدراسات الكلاســيكية وذلك بعد إعادة بنائه وفى الخلف كانت توجد بعض الحوانيت الــتى تستخدم كمخازن. إلى جانب هذه الأروقة التى توجد فى سوق أثينا هناك أروقة أخرى مثل رواق الإله زيوس والرواق الملكى.

المنــــازل

بالرغم من وجود مبانى عامة كثيرة فى أثينا كالتى ذكرناها من قبل سواء كانت مبانى عامة أو مبانى دينية فإننا نعتقد أن وجود المبانى الخاصة بالسكان فى هذه المنطقة كان أمراً حتمياً ويبدو أن الشوارع فى أثينا كانت ضيقة ومتعرجة.

كانت المنازل الخاصة فى أثينا تتكون من طابق واحد وقد ذكر بعض الكتاب أنه كان توجد مبانى مكونة من عدة طوابق ويمكننا أن نطلق عليها المســاكن الشــعبية لأن كانت تسكنها الأسر الصغيرة وتعرف هذه المبانى باســم Donoikia. ومن معلوماتنا عن المجتمع اليونانى القديم نعرف أن المرأة كانت تقيم دائماً فى المنزل وأما الرجل فكان يقضى معظم وقته فى الخــارج خاصة فى السوق ولا يعود إلى المنزل إلا لتناول الطعام أو النوم فقــط ونعــرف أنه كان يوجد فى بعض الأحيان حراس يقومون بحراسة المــبانى العامــة والشوارع وكانت معظم المبانى بسيطة الشكل من الطين

والطـــوب وكمـــا ذكـــرنا كانت الشوارع ضيقة حيث وصف أحد الكتاب الطريق الموصل لأعلى الأكربول بأنه يسمح فقط بمرور خمسة أفراد.

ولكـــن عـــن الرغم من وجود مساكن صغيرة كثيرة كان هناك منازل الأغـــنياء حيث كان يخصصون حديقة داخل البيت وذلك لحب اليونانيون لـــلهواء الطـــلق وكانت أغلب المواد المستخدمة فى هذا البناء من الطوب وكانت بعض الحوائط من الخشب أما السقف فكان يغطى بالفخار المحروق أو الخشب.

أمـــا بالنســـبة لقيمة المنازل فكانت تختلف طبقاً لحجم ومكان المنزل فتتراوح بين ٣٠٠ مينا أو ٥ مينات فى العام إذا ما كانت مؤجرة وقد ذكر لـــنا بعـــض الأدبـــاء مـــثل بوزانياس بعض المنازل الشهيرة مثل منزل Advasus فى أرجـــوس ومنزل أمفيتاريو فى طيبة ومنزل منيلاوس فى إسبرطة لكن للأسف لم يصلنا شئ عن هذه المنازل.

يـــبدو أن المـــنازل كانت ضخمة ولكنها غنية من الداخل حيث وجود الأثـــاث القيم والحجرات المرسومة وفى الفناء كان يوجد أعمدة من الرخام حيـــث كان المنزل يبدو بسيطاً من الخارج، أما فى الداخل فكان يدل على الـــثراء البساطة فى نفس الوقت ويكثر عدد الكراسى والأرائك فى المنازل اليونانية حيث كان المنزل يستخدم فى التجمعات المختلفة كذلك كانت توجد مواقد للتدفئة أو بالنسبة للتهوية فى الصيف فكانت توجد بعض النوافذ العليا بجانب أن الحجرات كانت تفتح على فناء واسع فى وسط المنزل Atrium والذى كان يقوم بإنارة المنزل نهاراً.

وقد ذكر لنا الشاعر هوميروس أن الطابق الخاص بالنساء يوجد أعلى المـــنزل أما الأماكن المخصصة للرجال فكانت توجد فى الطوابق السفلية ولكن فى العصور الكلاسيكية نجد أن أكثر المبانى كانت عبارة عن طابق

واحــد لذلك كانت هناك أماكن مختلطة للرجال والنساء وقد اكتشفت بعض المــنازل فى أثيــنا عن طريق الحفائر وهى تعطينا فكرة عن طريقة بناء المنازل.

فـــن التصوير اليوناني

رغم العدد الهائل من الأواني الفخارية المحفوظة في متاحف العالم إلا انـــه يمثل قدر ضئيل جدا من الإنتاج العالمي للفخار في العالم القديم. ويعد علم دراسة الطرز الفنية للفخار اليوناني من أخصب العلوم الأثرية وأكثرها دقـــة، وذلك لان الآنية الفخارية نموذج للمخلفات البشرية المباشرة والعامة لكل الطبقات، وبالتالي يمكن لهذا العلم أن يقدم لنا رؤى تاريخية مباشرة في علم الآثار، كما أنه يطلعنا دائما على جانب حيوي من الاستعمالات اليومية لإنسان العالم القديم.

تعـــتمد صـــناعة الأوانـــي الفخارية على أسلوب معاجلة الخام الأصلي الذي تصنع منه الآنية وهو الطين الذي يحتوي على نسب مختلفة مـــن المعادن كالحديد والكوارتس والعديد من الشوائب والمتعلقات الأخرى من رمل وأملاح ومخلفات زراعية ومواد عضوية. وتتحكم نسبة الحديد في تحديـــد لـــون الطين بعد الحرق، حيث كلما زادت نسبة أكسيد الحديد في الطين كلما اقترب لونه من الأحمر الداكن والعكس صحيح.

مـــن هـــنا كان لون الفخار ونوعية الطين لهما الأهمية الأولى في معرفة المكان الذي صنع منه الفخار، كما يمكن من خلاله تحديد العلاقات الـــتجارية والسياســـية بيـــن الدول وبعضها قديماً، بل أن الفخار يدل على نوعيـــة الســـكان أنفسهم وثرائهم وفقرهم. فالرسومات التي قد توجد على الأوانـــي الفخاريـــة قـــد تـــدل عـــلى ثقافـــة عصر معين بموروثه الديني والاجـــتماعي، كمـــا أنـــه يمكـــن بالتحاليل الكيميائية معرفة بعض المواد

العضوية التي استخدمت بواسطة الإناء مثل الزيوت والعطور وغيرها من تلك المواد.

وتعتمد صناعة الفخار على مهارة الفخراني (صانع الفخار) الذي يبدأ بتناول كتلة من الطين النقي من الشوائب ويضعها على العجلة الفخارية (وهى عبارة عن عمود رأسي يحمل في أعلاه قرصا أفقياً يدور حول نفسه بتحريك بدال بالأرجل) ويتم التعامل مع كتلة الطين Lump بالعجن بقوة حتى تخلو من الغازات والهواء، ثم يبدأ الفخراني في تشكيل الآنية بصورة أولية بعمل ثقب في وسط الكتلة أثناء دوران القرص مع رفع يده لجوانب الإناء لتكوين حائط الآنية، وتستمر عملية الصقل حتى يتشكل الجسم الخارجي من الإناء. بعد ذلك يبدأ الفخراني بتشكيل العنق والقاعدة والأيدي حسب الطراز المستخدم. وما أن تنتهي تلك العملية يسحب الإناء بهدوء إلي الفرن المعد لحرق الفخار، وتتوقف صلابة الإناء على درجة حرارة الفرن وعلى المدة التي يوضع فيها.

بعد ذلك تأتى عملية الصقل والتلوين والزخرفة بألوان مختلفة ومادة زجاجية Glaze للتلميع والصقل، ثم يوضع مرة أخرى في الفرن لتثبيت الألوان. بعض الأواني كانت تحتاج إلى تلوين مرة أخرى ورسم أشكال معينة ثم يعاد الإناء إلى الفرن لتثبيت الرسم. تلك العملية الخاصة بالتلوين والزخرفة عادة ما كانت تتم بواسطة شخص آخر غير الفخراني، تكون مهنته هي الرسم أو التصوير، وفى بعض الأحيان كان يسجل اسم صانع الآنية واسم راسمها معاً. هذا لا يعنى أن معظم الأواني الفخارية من إنتاج شخصين بل يمكن أن يكون صانع الآنية هو نفسه راسمها مثل الفنان الإغريقي الشهير Exekias في منتصف القرن السادس قبل الميلاد.

هناك بصفة عامة نوعان من الفخار: الأول على درجة من الشعبية سريع الإنتاج غير مصقول، والثانى أوانى مزخرفة ومعتنى بها ومصقولة بطبقة لامعة يطلق عليها اسم (سراميكس) ,Ceramics نسبة إلى منطقة κεραμεικος.

وقد عرف اليونانيون منذ عصر الحضارة المينوية أوانى كبيرة للتخزين تعرف باسم Pilhoi كانت تزخرف بزخارف بارزة على هيئة خطوط متموجة وزخارف هندسية Linear .

احتلت الزخارف البحرية والنباتية والهندسة القدر الأكبر من الزخارف الفخارية اليونانية، كذلك نجد الموضوعات الأسطورية تحتل المرتبة التالية وهى مستمدة اغلبها من القصص الأسطورية المرتبطة بقصص الآلهة أو من الإلياذة والأوديسية لهوميروس. هذا إلى جانب المناظر الجنائزية والاحتفالات الديونيسية والأثينية والألعاب الأوليمبية، إلى جانب مناظر للحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد والمنظر الرياضية ومناظر الولائم الجنائزية.

استعمالات الأواني الفخارية

تندرج تحت العديد من الاستخدامات، فلدينا آواني للتخزين مثل الأمفورا ,Amphora,Necamphora, Stamnos, Pelike .

- أوانى الخلط والنبيذ مثل الكراتير Column Krater ,Volute K.,Calyx K.,Bell K.,Lebes.
- أوانى لصب السوائل أو الماء مثل Hydria.
- أوانى الشراب مثل الكنثاروس Kanthoros ,Skyphos.
- أوانى للمستحضرات الطبية وللتجميل.
- أوانى للطقوس الدينية و الجنائزية.

مراحل تطور فن الرسم على الفخار اليوناني

المرحلة المينوية

في تلك المرحلة ظهرت ثلاثة طرز من الأوانى الفخارية، الأول: كان الكاماريس Kamares Style نسبة للموقع الذي عثر فيه على تلك الأوانـــي فـــي كريت ويرجع هذا الطراز إلى حوالي القرن الثامن عشر ق.م. وكانت زخرفة هذا الطراز كانت برسومات بألوان زاهية على هيئة أشـــكال هندســـية على أرضية سوداء اللون عرفت في المرحلة المينوية المتوسطة. في القرن السادس عشر بدأت الرسومات البحرية تسيطر على زخارف الأواني وامتزجت مع الزخارف النباتية، إلا أن أسلوب التصوير كـــان محـــورا بعـــض الشـــيء وتعرف تلك الرسومات باسم Motifs المستوحاة من الطبيعة. خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر وفى المرحـــلة الميـــنوية المـــتأخرة تبدأ الأشكال البحرية والنباتية تقترب من المحاكـــاة الطـــبيعية وتميزت بصور الأخطبوط البحري الذي أعتبر أحد رموز الحضارة المينوية المتأخرة.

المرحلة الميكينية

استمدت أصول زخرفتها للأواني الفخارية من وحي الفن المينوي والتزمت بمراحل تطوره.

المرحلة الهللينية

عــرفت أولى الفــترات الهلليــنية بإنتاج الفخار حتى أن التصنيف التاريخي لتلك المرحلة في بدايتها اعتمد على الأواني الفخارية في ابتكار المسمى التاريخي له وهو فخار العصر الهندسي أوGeometric Vases.

تســتمر المرحلة الهندسية خلال فترة القرون العاشر والتاسع ق.م. وفيها يقسم الإناء إلى أقسام متعددة تملأ ببعض الأشكال الهندسية المختلفة مــثل الدوائر والمثلثات والمعينات والخطوط المستقيمة والزجزاج. وفى منتصــف الإنــاء تقريبا يصور موضوع أسطوري أو جنائزي في اغلب الأحيــان. إلا أن أسلوب تصوير الأجسام الآدمية كانت خاضعة للأسلوب الهندسي فالرؤوس دائرية والجزء العلوي مثلث الشكل والأطراف خطية. وقد انتشر هذا الطراز بصورة كبيرة في بلاد اليونان ولدينا نماذج عديدة منه في متاحف العالم.

مرحلة العصر المستشرق

فــي نهايــة القــرن الــثامن. يظهر تطور ملحوظ في الرسومات الفخاريــة حيــث يبدو التأثير الشرقي في تطور معالجة الصور البشرية بأجســام ضــخمة و يمكن بسهولة التعرف على فخار العصر المستشرق Orientalization فــي كونهــا مــزيج بين الأسلوب الهندسي وتطور الصــور البشــرية التي اقتربت نوعاً ما من المحاكاة الطبيعية وإن غلب عليها الضخامة والمبالغة في تصوير أجسام الحيوانات والبشر.

المرحلة الأرخية والكلاسيكية

في تلك الفترة التي تمتد من القرن السابع تقريبا وحتى نهاية القرن الخامس، تطور فن التصوير على الأواني الفخارية تطورا جذريا، حيث ظهرت نوعية من الأواني الفخارية اجتاحت عالم الإنتاج الفخاري عرفت باسم الرسومات السوداء على الأرضية الفاتحة Black-Figured. والرسومات الحمراء على الأرضية السوداء Red – Figured.

تميزت أوانى B.F بتصوير الموضوعات والزخارف باللون الأسود على الأرضية الحمراء بلون الطين المحروق، وقد ظهر هذا النوع منذ القرن السابع تقريباً وازدهر في القرن السادس عندما ظهر مجموعة من الفنانين تخصصوا في هذا النوع مثل إكسيكياس Exekias، الذي برع في استخدام اكثر من لون على الآنية مثل اللون الأبيض في تصوير الملابس.

بينما كان ظهور طراز R.F مرتبطاً بالقرن السادس حوالي ٥٣٠ ق.م. وفيه تحدد الرسومات على سطح الإناء بعد الحرق ثم تملأ الفراغات حول الأشكال المرسومة باللون الأسود ثم يتم الحرق مرة أخرى فتغدو الرسومات حمراء على أرضية سوداء اللون. في تلك الفترة بدأ الفنان يستخدم موضوعات عديدة من الحياة اليومية وبداية ظهور التكوينات المعمارية في التصوير مثل المعابد والمسارح.

فخار العصر الهللينيستى

فخار القرن الرابع

خــلال تــلك الفــترة تظهر مجموعة من الأواني ذات استخدامات عديدة خاصة بالحياة اليومية والطقوس الجنائزية Lekthos، الاستخدام الشــائع لها هو كشاهد قبر يوضع فوق التابوت، الإناء كله أبيض علية بعض الرسومات الملونة ومحدد بخطوط خارجية Outline حول إطار الشكل أو الأشخاص المصورة. فى هذا النوع بدأ الفنان اليوناني التعمق فــي إبراز الأجزاء التشريحية للجسم البشرى كما قدم لنا رؤية مفصلة لــلملابس، أيضــا قــدم لأول مرة بداية تصوير حالات التأمل والحزن والشــجن بواسطة إتقان نظرة العيون وانحناء الوجوه، أيضا يلاحظ ان فــنان تلك الفترة بدأ في استخدام المنظور فلأول مرة يظهر الإحساس بالعمق والبعد الثالث للأشكال المرسومة.

كذلــك فــي تــلك الفترة ظهرت أنواع من الأواني السوداء كلها تزخــرف فقــط برسومات هندسية أو نباتية على هيئة أفاريز بارزة عــرفت باســم Megarian Bowls، وتلك كانت البداية في التفكير لعمــل أوانــي صــغيرة من الفضة والبرونز تصنع بطريقة الطرق Repousse بــرعت فيها مدرسة الإسكندرية الفنية وتعرف الأواني الفضــية باســم Toreutiks وتؤرخ بالفترة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد وحتى القرن الأول الميلادي.

فخار العصر الهللينيستى المتأخر

خـــلال تـــلك الفترة تظهر من جديد الأواني الفخارية ذات الطينة الحمـــراء ولكن لامعة من الخارج وبدون زخارف أو رسومات إلا أن تلك الأواني كانت معتنى بها جيداً، وفى بعض الأحيان كان لون الآنية ضـــارب إلى الصـــفار أو القرمـــزي. تلك الأواني عرفت باسم التيرا سيجيللاتا Terra-Sigillata في أغلب الأحيان تزود الآنية بختم أسفلها عـــليه اســـم الورشـــة المنـــتجة لها مما يسهل التعرف على مصدرها وتأريخهـــا. وقد استمر هذا النوع مزدهر في العصر الروماني وبصفة خاصـــة فـــي منطقة شمال أفريقيا واسيا الصغرى حتى القرن الخامس الميلادى.

النحت الإغريقى

يعتـــبر الـــنحت اليونانى بجانب أشعار هوميروس والدراما الإغريقية وفلســـفة أفلاطون من الإنجازات الضخمة التى تركتها الحضارة اليونانية وكـــان أول مـــن اهتم بالفن اليونانى العالم الألمانى Winckelmann فى القـــرن الثامن عشر. ويرجع الأصل فى النحت اليونانى إلى الحاجة الدينية والرسمية مثل تقديم القرابين للآلهة فى المعابد وفى الأماكن العامة أو تقديم هـــذه القـــرابين إلى المـــوتى ومـــن أهم هذه المصادر الأدبية فى النحت بوزانيـــاس وبليـــنيوس أمـــا المواد التى يصنع منها النحت فكانت البرونز والمرمر والطين والخشب والعاج.

النحت فى العصر المينوى

قـــد تـــبدو آثار كنوسوس نموذجاً معبراً عن الفن الكريتى ليس على المســـتوى الملكى فقط، بل أيضاً على المستوى الشعبى، ومن أهم الأعمال الشـــعبية كـــانت المنحوتات المصنوعة من التراكوتا (الطين النيئ)، وهى أعمال شعبية تستخدم إما للعبادة أو لتقديم القرابين، فلدينا نموذج لرجل عار يـــرتدى حـــزام معـــلق به خنجر، كما أنه يرتدى قبعة مميزة فوق الرأس والجزء السفلى من الجسم مغطى بثياب مزركشة طبقاً للأسلوب الشعبى فى كـــريت، وقـــد يـــبدو العمل نموذج لتقديم القرابين، فتعدد تلك النماذج من التراكوتا تعبر عن إتقان الكريتيين لهذا الفن.

وتبـــلغ درجـــة الإتقان فى الفن الكريتى ذروتها فى إنتاج المشغولات الذهـــبية والـــنماذج الفخاريـــة المعـــروفة بالفاينس Faience، فمن ناحية المشـــغولات الذهـــبية كان التأثير المصرى والفينيقى واضحاً فى الأسلوب

الفـــنى مـــن ناحيـــة تخطيط العمل ومهارة الفنان، ومن أهم القطع الذهبية (دبـــوس أو تعليقة Pendent) من العصر المينوى المتوسط، تؤدى فيها الازدواجية الحركية المضادة أدواراً هامة من حيث تضاد الأجنحة وأسلوب وضـــع الميداليـــات الدائرية الثلاثة المعلقة. ويؤكد الأسلوب الفنى فى تلك القطعة أن الكريتيين أصحاب خبرة لا بأس بها فى صناعة الحلى الذهبية، كمـــا أنهـــم برعوا فى استخدام الذهب كرقائق فى تزيين الأعمال النحتية، فـــنجد رأس كبش من الحجر كُسيت قرونه من الذهب ويرجع إلى العصر المينوى المتأخر الأول L.M.I.

أما بالنسبة لأعمال الفاينس Faience، فإن من أهم القطع تمثال الإلهة الثعبان، حيث تعد هذه القطعة التى يبلغ ارتفاعها حوالى ٢٩,٥ سم من أندر القطـــع الـــتى تعبر عن التراث الكريتى، بل يمكن اعتبار العمل هو رمز مقـــدس لمديـــنة كنوســـوس، فإلهة الثعابين Snake goddess هى الرمز الإلهى الذى يجمع بين الصفة البشرية والحيوانية، وتلك التراكيب قد تكون مـــتأثرة بالفكـــر الديـــنى المصـــرى أو الفينيقى،إلا أنها نفذت بقدرة عالية المستوى لتوظف فى خدمة العقيدة الكريتية وتعبر عن تراثها الثقافى، لذلك نجد الإلهة قد تبدو عارية من الجزء العلوى وبصفة خاصة ناحية النهدين، وهى رمزية قد توحى بمفهوم الخصوبة والأمومة معاً، بينما تحمل فى كلتا يديهـــا ثعـــباناً رمزاً للقوة والسيطرة، وتبدو الأساليب الفنية للعمل متأثرة بالتراث الشعبى الكريتى من حيث زخارف الملابس والرداء الطويل الذى يغطى الجسم كله حتى الأقدام، عموماً العمل مؤرخ بالفترة ما بين ١٦٠٠ – ١٥٥٠ق.م. وهو نموذج للآثار الكريتية والأساليب المحلية التى أخرجتها تقريباً فى العصر المينوى المتوسط.

النحت فى الحضارة الميكينية

لـــم يشهد عصر من العصور فى بلاد اليونان الثراء الفنى الذى كان موجوداً فى ميكينى فى القرنين السادس عشر والخامس عشر ق.م. والدليل عـــلى ذلك ثراء التحف الذهبية من أدوات جنائزية وأقنعة للموتى وكؤوس وسيوف بل ومجوهرات وكثير من الأحجار الكريمة.

وقـــد ســـاد أيضـــاً فى ميكين النحت الصغير وهو من الطين والعاج والبرونز.

ويعتـــبر فـــن النحت فى الحضارة الميكينية بداية مبكرة وحقيقية لفن الـــنحت اليونانى، وهو يندرج هنا تحت مسمى الفنون البدائية للحضارات القديمـــة أو المبكرة. فقد أظهر الفنان الميكينى تفوقاً مميزاً فى فن النحت، وقـــد تـــبدو بوابة الأسود إحدى الإبداعات الفنية الميكينية الباقية إلى الأبد، وهى بوابـــة للمدينة يعلوها شكل جمالونى مثلث نُحت بداخله على طريقة النحت البارز المجسم اثنان من الأسود مرابطان فوق قاعدة لعمود دورى، وهمـــا يستقبلان الداخل للمدينة، ملامح النحت هنا قد تبدو مميزة فى إبراز عضلات الجسم للأسود وإبراز ملامح القوة وهى كناية عن مكانة وعظمة مديـــنة ميكيـــنى، بـــل يمكن إعطاء تلك البوابة صفة ورمزاً لوضع مدينة ميكينى فى حوالى ١٢٥٠ ق.م.

أيضـــاً من جزيرة Keos ومن العصر الميكينى المتأخر نجد منحوت مـــن الـــتراكوتا يمثل نوعية الأم الإلهة أو الأمومة فى المعتقدات الهيلادية القديمة، وهو نموذج يعتمد على إبراز عناصر الأمومة فى الأنثى من ناحية الـــنهدين الـــبارزين بينما تفاصيل الجسم قد تبدو معدومة تماماً وأن الهيكل الأخيـــر للشـــكل الجســـمانى معتمد تقريباً على الأشكال الهندسية الدائرية

والمثلثية، وهو الأمر الذى يقودنا إلى مقارنته مع مرحلة ما بعد الغزو الدورى وهى الفترة الهندسية، ولكن هذا المثال قد يؤكد مفهوم النحت البدائى المواكب لروح العقيدة الأصلية فى العالم القديم وهى الأمومة.

أيضاً من ميكينى عثر على رأس من الألباستر الملون يحتمل أن تكون خاصة بمنحوت كامل للإسفنكس (أبى الهول المصرى) الرأس تبدو مطلية بطبقة من الجص الملون تحديداً لملامح الوجه، وقد تبدو فيه العيون بارزتين للأمام مع بروز فى الوجنتين، ونلاحظ أن الأسلوب الفنى يعبر عن مرحلة متوترة فى الفن الميكينى تمثلت فى الفترة المتأخرة وربما كان هذا العمل مواكباً لمرحلة تدهور الحضارة الميكينية لما يتميز بخشونة واضحة وسطحية فى التعامل مع ملامح الوجه بصفة عامة.

النحت فى العصر الأرخى المبكر
(٦٥٠ – ٥٨٠ ق.م.)

لعل أهم ما يميز هذه الفترة فى فن النحت هو ظهور تماثيل الشباب Kuroi وتظهر هذه التماثيل لأول مرة فى هيئة من البرونز فى دلفى فى منتصف القرن السابع ق.م وقد ظهرت التماثيل كبيرة الحجم فى القرن السابع ق.م وكان ذلك فى منتصف القرن. وقد شاركت كل بلاد اليونان فى النهوض بهذا الفن مثل شبه جزيرة البلوبونيس مثل الجزر الكيكلادية وباروس وساموس وكريت أما اتيكا فكانت بدايتها متأخرة بعض الشئ ولكن فى خلال القرن السادس ق.م تحتكر أتيكا هذا النوع من الفن وتصبح رائعة فى صناعته وتدخل كثير من التطورات عليه وهذه الصورة الضخمة للإنسان مرتبطة بتأثيرين كبيرين:

الأول: الوضـــع الرأسى والوضوح فى الحركة وقد جاء هذا التأثر من الفن الجيومترى (الهندسى).

الثانى: وهو الأهم وأقصد ضخامة التمثال فقد نقلته بلاد اليونان عن الشرق وخاصة عن مصر فى بداية القرن السابع ق.م.

أمـــا وظيفة هذه التماثيل فلا نعرف عنها الكثير ولكن يحتمل أن تكون ممثـلة لصـــور آلهة أو قرابين للآلهة وهناك رأى يقول أنها كانت تصنع كشواهد للقبور خاصة للأبطال. ومن روائع الكورورى فى أثينا تمثال فى المـتحف القـومى بأثينا يرجع إلى هذا العصر ويسمى Kuros of Kap Sunion وارتفاعه أكثر من ثلاثة أمتار.

وصف التمثال

تـتقدم القـدم اليســرى عن اليمنى ولكن المسافة بين الساقين ضيقة ونلاحــظ أن الجــزء من الركبة إلى القدم ضخم لكى يحمل الجسم الهائل ونجــد دائمـــاً أن الصفة العظيمة للتمثال تتمثل فى زخرفة عظمة الركبة، خصـــلات الشـــعر الأماميـــة، شكل الأذن التى تظهر فى شكل تاج عمود أيونى.

من الجدير بالذكر أن تقدم الساق اليسرى عن اليمنى لا يعنى فى هذا الوقت الزحف خارج حدود التمثال ولكن كان يعنى فى المقام الأول إظهار الحركة. وكان اليونانيون يرون فى هذه الحركة أن التمثال يمشى حتى أنه يقـــال أنه لابد من ربط هذه التماثيل حتى لا تجرى. وأما أهم صفة فى فن الكـــوروى المبكر هو أن هذه التماثيل كانت مصورة بطريقة أمامية بحتة Frontality بحيـــث لو ربطنا خط محورى يمتد من أعلى إلى أسفل فى

منتصف التمثال لنتج عندنا نصفان متشابهان بجوار بعضهما البعض فالتمثال هنا متوازن.

تمثال كليوبيس وبيتون Kleobis and Biton

تمثل لنا مجموعة كليوبيس وبيتون الأساس فى تصوير الذات فى بداية العصر الأرخى وخاصة فى الجماعات فنجد رغم أن التمثالين يقفان على قاعدتين منفصلتين إلا أن الفنان ربطهم فى قصة واحدة لا يمكن فصلهما عن بعضهم البعض وقد صنع هذه المجموعة الموجودة فى متحف دلفى الفنان Polymedes.

وصف التمثال

صور الفنان الأخوين على هيئة كوروى مع تقدم القدم اليسرى، واليدان ملتصقتان إلى الجانب مع وضوح الوقفة الأمامية والنظرة إلى الأمام والابتسامة البلهاء Archaic Smile التى يتسم بها العصر الأرخى.

وقد برع الفنان فى تصوير بعض الأجزاء فى الجسم فى هذا العصر مثل عضلات الصدر والأذرع أمام عظام الركبة فلم تخرج صورتها الطبيعية وتظهر وكأنها دخيلة على الجسم.

وكما نعرف أن هذين الأخوين قد سحبوا أمهم ــ كاهنة الإلهة هيرا ــ على عربتها إلى معبد الإلهة فى أرجوس بعد أن امتنع الخيل عن السير فكافأتهم الإلهة هيرا بأن وعدتهم بالموت السريع والغير المؤلم أثناء النوم.

النحت فى العصر الأرخى المتوسط ٥٨٠/٥٧٠- ٥٣٠ق.م

أدى تطــور الفن الأرخى فى هذه الفترة إلى امتزاج العناصر المكونة للجســم ويتضح ذلك فى تمثال حامل العجل المحفوظ فى المتحف القومى بأثيــنا ويــرجع إلى ٥٧٠ ق.م وقــد قــام هــذا التمــثال شخص يدعى Rhompias كقربان. وامتزاج الأشكال هنا ساهم فيه الفن الأتيكى وكذلك الأيونى ومن أسيا الصغرى.

وصف التمثال

نجــد أن الأشــكال أصــبحت أكثر استدارة وتمتزج وتتداخل بعضها بــبعض ونلاحــظ أن الثوب يجمع كل الأجزاء فى وحدة واحدة، فنجد أن الأيدى لم تعد بالشكل الأفقى ولكن تلتصق بالجسم وهى تمسك قدم الحيوان. وتظهــر لأول مــرة عمــلية تقاطع الأيدى على شكل صليب ونلاحظ أن الابتسامة لم تعد بلهاء وإنما تأخذ بعض الجدية وكانت العيون مطعمة بمواد ثمينة وقد حدد الفنان محور الوسط بالأنف وخط البطن الأمامى.

أمــا الثوب فقد التصق بالجسم لكى يتفادى الفنان تصوير ثنايا الثوب وأظهــر هــذه الثنيات بطريقة بسيطة عن طريق تصوير بعض الخطوط فيتضح لنا الفن الأرخى المتوسط.

ويتضح لنا الفن الأرخى المتوسط أيضاً من خلال:

تمثال Kuros of Tenea

تقــع شمال ميكينى بمقاطعة أرجوس ومحفوظ فى متحف ميونخ حيث يوضح لنا التمثال امتزاج أجزاء الجسم والرقة والوضوح فى الفن الكورنثى ونلاحــظ أن الضــخامة التى ميزت تماثيل العصر الأرخى المبكر قد قلت

وأصـــبح الجســـم يميل إلى الحجم الطبيعى ولكنه لا يزال فى شكل الكتلة الواحـــدة ونلاحـــظ الجمـــال فى تصـــوير السرة. ويرجع هذا التمثال إلى منتصف القرن السادس ق.م (٥٥٠ ق.م).

النحت فى العصر الأرخى المتأخر ٥٢٠ – ٥٠٠ ق.م

يطالعنا هذا العصر بأشكال جديدة ونسب مختلفة عما شاهدناه من قبل.

تمثال Aristodikos

الاسم موجود على قاعدة التمثال ويعتبر هذا التمثال من أواخر تماثيل الشباب كوروى التى صنعت فى أتيكا حوالى ٥٠٠ ق.م وتعتبر من أحسن التماثيل التى تدلنا على طراز هذا العصر وقد صنع هذا التمثال أحد الفنانين الكبار الذين عملوا مع الفنان Antenor.

وصف التمثال

نلاحظ هنا لأول مرة أن الأيدى لا تلتصق بالجسم ولو أنها تأخذ الطابع الأرخى ويسيطر على التمثال نوع من الليونة فى معاملة المرمر وبداية من هذا العصر نجد الميول نحو الشعر القصير قد ازداد حتى أن الشعر يشبه الطاقية فوق الرأس. أما الطابع العام للتمثال فيميل أكثر إلى الفترة الكلاسيكية المبكرة ونلاحظ أن ثقل الجسم موزعا على الساقين وليس هناك جانباً يحمل وزناً أكثر من الأخر مثل ما سوف نراه فى العصر الكلاسيكى ويعتبر هذا التمثال نقطة الوصل بين العصر الأرخى والعصر الكلاسيكى المبكر.

النحت فى العصر الكلاسيكى المبكر

الصارم ٥٠٠ – ٤٥٠ ق.م

تمثال الشاب Kritios

مـــن أهـــم تماثيل الفترة المبكرة فى العصر الكلاسيكى تمثال الشاب Kritios الذى صنع على يد الفنان Nesiotes, Kritios وأهم ما يميز هذا التمثال وضوح الفرق بين مهمة القدم الثابتة والقدم المتحركة فنرى أن القدم اليســـرى تحمل ثقل الجسم كله فى حين أن اليمنى لا تحمل أى ثقل وتتقدم فقط إلى الأمام ونتيجة لذلك فإن الفخذ يمتزج أكثر داخل البطن لأنه يحمل الجسم كله و أما اليد اليسرى فتعلق بهدوء بجوار الجسم وبدأت الرأس تأخذ شـــكل أكـثر اســتدارة فتتجه قليلاً إلى اليمين ونلاحظ فى الشكل العام أن العضلات والأعضاء أصبحت لها علاقة مع بعضها البعض وتؤثر كل منها فى الأخـــرى، أما الابتسامة الأرخية فقد تغيرت إلى هدوء رزين ويبدو أن الشـــاب يتـــنفس ويعيش أما الفم المفتوح قليلاً فيدل على البدء فى الحديث ومخاطبة المشاهد ويرجع هذا التمثال إلى ٤٨٠ ق.م.

تمثال الإله بوسيدون

ومن أعظم التماثيل فى العصر الكلاسيكى المبكر تمثال الإله بوسيدون المصنوع من البرونز الذى وجد فى قاع البحر عند Cap Artemision.

وصف التمثال

أهـــم ما يميز هذا التمثال هو خروج هذا الشخص المصور عن حدود المـــنطقة الـــتى يقف فيها والخطوة القوية الواضحة الذى يتخذها الإله لكى يقذف بالشوكة ذات ثلاث شعب ويحدد الإله الهدف عن طريق اليد اليسرى

الممـــتدة إلى الأمـــام وتـــبدو القوة المسيطرة والظهور الإلهى واضحاً فى التمثال ولأول مرة يصور الفنان لحظة الحدث أى لحظة توجيه الشوكة إلى الأعـــداء فى حـــركة اليد اليمنى أما الغرض من صنع هذا التمثال فلم يكن بالتأكيد تمثالاً للعبادة ولكن تمثالاً مقدماً كقربان ويرجع تاريخه إلى حوالى ٤٦٠ ق.م.

تمثال رامى القرص Diskobolos

ومـــن أشـــهر فنانى هذا العصر الفنان مايرون Myron ومن أشهر أعماله تمثال رامى القرص Diskobolos المشهور المحفوظ فى المتحف القـــومى بروما ويسمى Diskobolos Lancelotti وهو نسخة رومانية مـــن التمثال الأصلى الذى صنعه الفنان مايرون فى حوالى ٤٥٠ ق.م من مادة البرونز.

وصف التمثال

يرينا هذا التمثال بدايات المستوى الرفيع الذى وصل إليه الفنانون فى العصـــر الكلاسيكى ويبدو ذلك واضحاً فى ترتيب العضلات وفى احتلال جزء كبير من المساحة المقام عليها هذا التمثال ويقف الرياضى وهو يضع الهـــدف أمام عينيه ويستعد فى اللحظة القادمة لكى يقذف بالقرص ويظهر ذلك فى حركة الدوران بين الجسم والرأس وحركة الساقين واتجاه الأيدى. وهـــذا التناســـق الرائع حققه الاتزان فى القدم اليمنى الثابتة على الأرض وتقهقـــر اليـــد اليمـــنى إلى الخلف التى تحمل القرص وبين انحناء الرأس والجـــانب الأيســـر من الجسم. وبالتالى نجح الفنان مايرون فى توزيع ثقل العمـــل عـــلى جميـــع أجـــزاء الجسم بالتساوى وهو تكوين جديد فى الفن اليونانى.

ومـــن الغـــريب أن الـــرأس غبـــر مشتركة بشعرها القصير فى هذه الأحداث ومع بداية العصر الكلاسيكى المتوسط نرى أن الفنانين قد أظهروا الحالة النفسية التى ترتبط مع حركات الجسم.

تمثال سائق العربة

مـــن الأعمال الهامة فى العصر الكلاسيكى المبكر تمثال سائق العربة فى دلـــفى وكـــان هذا التمثال مقدم من Polyzalos من مدينة Gella فى السنوات بين ٤٧٨ – ٤٧٤ ق.م.

وصف التمثال

هذا التمثال مصبوب من البرونز وعبارة عن ٧ أجزاء منفصلة ويقف عـــلى عـــربة (غير موجودة الآن) ويقف سائق العربة وهو يرتدى خيثون محزوم طويل وفى اليد اليمنى يمسك باللجام و يلتف رأسه قليلاً إلى اليمين ويبدو أن الناظر إلى التمثال كان ينظر إليه وهو مصوراً على طريقه ٣/٤ لفة ويكتسب هذا التمثال نوعية خاصة حين أنه هادئ وبسيط، وعلى العكس مـــن الثـــنيات الطويـــلة الهادئة فى الخيتون صور الفنان ثنيات الثوب فى الأكـــتاف والصدر بطريقة عرضية ليعطى تناقضاً ملحوظاً فى هذا العمل، وكذلـــك صور الفنان الرغبة فى الانتصار والفوز فى هذا العمل ويبدو أن هـــذا التمثال من صنع Pythagoras of Rhegion الذى اشتهر بالهدوء التام فى تماثيله.

النحت فى العصر الكلاسيكى الذهبى

٤٥٠ – ٤٣٠ /٤٢٠ ق.م

يـــبدأ هذا العصر بمرحلة جديدة فى الفن حيث أن التمثال يكون أكثر رشاقة وثقل الجسم يكون محمولاً على جانب واحد من الجسم وتلتف القدم اليمنى قليلاً إلى الجانب وترتكز تماماً على الأرض وحركة الأكتاف تكون مرتـــبطة بحـــركة الجســـم نفسه والرأس تلتف لأحد الجهات وبذلك تعطى تركيزاً أكبر إلى الجهة المقصودة. ومن أشهر فنانى هذا العصر:

أ- الفنان بولكليتوس Polykletos ب- الفنان فيدياس Phidias

الفنان بولكليتوس

Polykleitos

يعتبر الفنان بولكليتوس من أشهر فنانى القرن الخامس ق.م إلى جانب فيدياس وقد ألف بولكليتوس نظريته عن قوانين الفن فى كتابه Kanon أى التوافق عن نسب الجسم البشرى ومن أشهر أعماله وأشهر التماثيل اليونانية على الإطلاق حامل الرمح Doryphoros الذى يسمى فى بعض الأحيان Canon وهـــو يعبر بصدق عن نظرية هذا الفنان حيث وجدت عدة نسخ رومانية من هذا العمل الذى صنع من البرونز وأحسن نسخة محفوظة لدينا مـــن المرمـــر فى المتحف القومى بنابولى فى إيطاليا. وقد عثر على هذا التمـــثال عـــام ١٨٦٣ ق.م وعثر عليه العالم الألمانى Karl Friedrichs وفى هذا العمل الفنى لا تجد أى خلية دهنية زائدة فى الجسم فكل جزء من الجســـم يتداخل فى الآخر ويعطى الشكل العام توافقاً رائعاً فنجد هنا القوة المتزنة والقوة المضادة وكذلك الجزء الذى يحمل ثقل الجسم والجزء الذى

لا يحمـــل أية ثقل وقد صنع الفنان بوليكلانيوس هذا التمثال فى عام ٤٤٠ ق.م وأهم ما يميز هذا التمثال:

١- وضوح التضارب بين الساق اليمنى التى تحمل الجسم والتى تستند على دعامة باتجاه الرأس إلى اليمين .
٢- فتح الساق اليسرى إلى الخلف والتى تتحرك بين الساق اليمنى الثابتة والرمح الثابت.
٣- الوضوح والهدوء فى الحركة ولا يصور هذا التمثال الوضوح فى أحـــد الرياضيين المنتصرين فى مسابقة رمى الرمح كما يعـــتقد الكـــثيرون ولكن يصور البطل أخيلوس الشاب الذى يجسد الشجاعة اليونانية.

الفنان فيدياس

Phidias

أما أشهر أعمال فيدياس على الإطلاق فهو تمثال الإلهة أثينا بارثنوس الـــذى نحته لمعبد البارثنون على الأكروبول فى أثينا وقد صنع هذا التمثال فيمـــا بيـــن ٤٤٧ – ٤٣٨ق.م وكان طوله حوالى ١٢ متر ومصنوع من الذهـــب والعاج. وللأسف لم يبق لنا هذا التمثال إلا فى نسخة مصغرة من العصر الرومانى من القرن الثانى الميلادى وكان هذا التمثال يقف فى معبد البارثـــنون فى الوســـط على قاعدة ارتفاعها متر و ٢٠سم وترتدى الإلهة البيبـــلوس الطويـــل المحـــزوم من الوسط والذى ينزل ليغطى الأقدام عدا الأصـــابع وقد بلغت براعة الفنان ذروتها إذا صور على الأقدام صورا من المعـــارك بين اليونانيين والكنتاور. وقد صور الفنان التمثال بنظرة أمامية حتى تكون محل انتباه المشاهد حتى أنه صور الدرع كذلك بصورة جانبية

وقد وضع الفنان تمثال ارتفاعه مترين للإلهة نيكى إلهة النصر التى كانت عــبادتها مرتبطة بعبادة الإلهة. أثينا وعلى الدرع من الداخل صور الفنان ثعــبان القــلعة الــذى يحمى الإلهة، ومن الخارج معارك اليونانيين ضد الأمازونـــات وأما أهمية هذا التمثال فتكمن فى أن فيدياس استطاع تصوير ثلاثة اعتبارات فى عمل واحد:

الأول: من ناحية الشكل صور الإلهة فى هيئة ارستقراطية وقوة روحية.

الـــثانى: تجســـم قوة وعظمة مدينة أثينا فى قيمة التمثال المادية حيث بلغ تكاليفه أربعة وأربعين تالنت من الذهب.

الـــثالث: ضخامة التمثال الذى ينم عن تمكن فائق فى السيطرة على المادة الخام.

ويطـــلق على هذا التمثال أيضاً تمثال Athena Varkakion نسبة إلى صاحب القطعة المصغرة.

وعـــند الحديـــث عن العصر الكلاسيكى الذهبى لا ننسى أن نشير إلى أروع المـــبانى فى هذا العصر وكذلك زخارف هذا المبنى وهو مبنى معبد البارثنون الذى بنى لأثينا بارثنوس فيما بين ٤٤٧ – ٤٣٢ق.م.

وقـــد تعجب الكتاب القدامى لعظمة النحت فى هذا المعبد ونكتفى هنا بذكر بعض الأمثلة من هذا المبنى:

١- عـــلى الميـــتوب فى الناحية الجنوبية للمعبد نجد صورة الكنتاور وهو منتصر على أحد الأعداء الملقى على الأرض فنجد لأول مرة تصوير فـــرحة الانتصــــار وهـــو يقفـــز إلى أعـــلى وكذلك تصوير الحركة والعضلات فى الأجسام والمثالية التى طرأت على الفن فى هذه الفترة حيـــث نعـــرف أن الفنان فيدياس هو الذى صمم زخارف هذا المعبد أيضاً.

٢- الإفريز الغربى الممثل فى صورة فرسان يركبون الخيل فنلاحظ براعة الفنان فيدياس فى تصوير الحركة على الأفاريز التى كان طولها ١٦٠ م وهنا صور قفزة الخيل إلى أعلى وتطاير عباءات الفرسان ونظرة الفارس الأمامى إلى الخلف والتفاتة الجسم بل وتطاير خصلات الشعر.

٣- أما الإفريز الشرقى فمصور عليه اجتماع الآلهة وأعياد الباناثينايا فى أثينا ونجد الإله بوسيدون وأبوللو وأمامهم الإلهة أرتميس وأهم المظاهر الفنية هنا هى التفات الإله أبوللو وتصوير الثنيات فى ثوب الإلهة أرتميس وكذلك الحال فى تصوير موكب الأعياد.

النحت فى الفترة الغنية من العصر الكلاسيكى

تطلق على هذه الفترة التى تلى العصر الذهبى أو عصر البارثنون فترة العصر الغنى وهى تمتد من ٤٢٠ – ٣٩٠ق.م ومع أن هذه الفترة قصيرة فى التاريخ الفنى لبلاد اليونان إلا أن الفنان قد وصل فى هذه الفترة إلى أعلى مراحل النضج والكمال وأصبح بعد قرابة قرنين من الزمان يسيطر على النواحى الفنية والجمالية فى جسم الإنسان البشرى سواء كان هذا الجسم عارياً أو مرتدياً ملابس. وفى هذين القرنين نلاحظ المرحلة أو الشوط الذى قطعه الفنان فى سبيل الوصول إلى درجة عالية من الكمال إذا ما قارنا تمثال كليوبيس وبيتون فى حوالى ٦٠٠ق.م بالتماثيل التى سنتناولها فى هذه الفترة.

ولعل أهم المبانى التى ترجع إلى هذه الفترة هو مبنى معبد الأرختيون الذى كان يزين صالة الأعمدة به ٦ من تماثيل السيدات Caryatides اللائى يحملن رقم السقف فوق رؤوسهن ومن أشهرهن التمثال رقم (C)

والمحفــوظ فى المــتحف الــبريطانى بلندن وقد صنع هذه التماثيل الفنان Alkamenes فى عــام ٤١٦ ق.م وقــد حفظــت لــنا العديد من النسخ الرومانية خاصة من Villa Hadriana فى Tivoli بروما وموضوع هذا العمــل عبارة عن فتاة تحمل فى يديها اليمنى إناء يسمى Phiale وتمسك بالثوب باليد اليسرى وتزج به إلى الأمام وهى ترتدى بيبلوس رقيق وطويل وبــدون أكمــام وترتدى فوق الصدر رداءً صغيراً يسمى Apoptygma. وأهــم ما يميز هذه الفتيات ثنيات الثياب التى تأخذ شكلاً مقوساً ولا يعيرن اهتماماً للثقل الواقع فوق رؤوسهن، وبالمقارنة مع طراز العصر الكلاسيكى الذهبى نجد هنا ظهور الجسم بكل تفاصيله من تحت الثياب.

وإذا شئنا ذكر مثال آخر يعبر عن هذه الفترة فلا نجد أحسن من تمثال الإلهــة Nike المحفــوظ فى متحف أوليمبيا والذى نحته Paionias من مقاطعة تراقيا فى عام ٤٢١ ق.م بمناسبة الانتصار على إسبرطة وقد قدم الأهالى هذا التمثال قرباناً للإلهة فى أوليمبيا، وكان يقف على عمود طوله ٩ متر وارتفاع التمثال ٢,١٦ م. ونجد أن الإلهة تطير فى الهواء من أعلى إلى أســفل ويطيــر بجوارها النسر الدال على القوة والسيطرة حيث تفرد الإلهــة ذراعيهــا وتطير العباءة خلفها أما البيبلوس الرقيق فيلتصق على الجسم تماماً من شدة الهواء بل وأنه يترك الثدى الأيسر عارياً تماماً وتبدو القدم اليسرى وكأنها عارية وليست مغطاة بأية ثياب.

ولهذا العصر تنتمى لوحة القرابين المسماة Orpheus المحفوظ منها عدة نسخ من العصر الرومانى فهى تصور لحظة معبرة بين البشر والآلهة فقــد استطاع المغنى Orpheus عن طريق أغانيه ان ينال إعجاب الإلهة برســفونى زوجــة الإله هاديس إله العالم السفلى حتى أنها سمحت له بأن يصــطحب زوجــته المتوفاة "يورديكى" مرة أخرى من العالم السفلى إلى

الحيـــاة عـــلى الأرض بشـــرط أن لا يلتفت خلفه وقت اصطحابها. وفعلاً أحضر الإله هرميس رسول الآلهة الزوجة واصطحبها مع Orpheus ولما كانت خطوات الزوجة بلا صوت وتمشى بخفة تامة فقد اعتقد Orpheus أنهـــا لا تتبعه فنظر خلفه ليتأكد من ذلك ولكنه وجدها خلفه وبذلك لم يفِ أورفيوس بالشرط فاصطحب هرميس الزوجة إلى العالم السفلى ولكن هذه المرة إلى الأبد.

صور الفنان أورفيوس وهو يسحب الغطاء من على وجه الزوجة لكى يراها وتلتقى عينيه بعينيها وينظران إلى بعضهما نظرة الوداع الأخيرة. أما الـــناحية الفـــنية هنا فتظهر فى التعبير عن الحزن على وجه الزوجة وفى تصـــوير الـــثياب وفى قبضة هرميس يديه اليسرى على يد الزوجة اليمنى ليســـحبها إلى الخلف ويتراجع هو بقدمه اليمنى إلى الوراء، ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى حوالى ٤٢٠ ق.م.

من أهم فنانى هذه الفترة الفنان ليسيبوس Lysippos الذى عمل كفنان للقصـــر فى عصـــر الإسكندر الأكبر الذى كان لا يصور إلا على يد هذا الفـــنان وقد عاش هذا الفنان للفن فقط وترك لنا ما يزيد عن ١٥٠٠ عمل فـــنى وقـــد كـــان ليســـيبوس يختلف فى نظرته للجسم البشرى عن الفنان بولكليـــتوس حيث كان يميل إلى الجسم الرشيق والنعومة والرأس الصغيرة وقـــد ابـــتعد عن القوة فى تماثيله وجعلها تقف سهلة الحركة ومن أهم ما أضـــافه الفنان إلى الفن فى هذه الفترة هو ظهور البعد الثالث فى التماثيل المصورة إلى العمق ومن الأمثلة الدالة على ذلك.

تمثال كاشط الزيت Apoxyomenos

وقــد حفظ لنا فى نسخة رومانية عن الأصل البرونزى وهذا التمثال يمــثل أحد الشبان المنتصرين فى الألعاب الأولمبية فى الفترة ما بين ٣٣٠ – ٣٢٠ ق.م ونرى فى هذا التمثال الجسم الرشيق ذات السيقان الطويلة.

وصف التمثال

أهــم ما يميز هذا التمثال هو ظهور الإرهاق على الفائز بعد انتصاره عــلى عكــس التصوير فى القرن الخامس ق.م ويبدو الشاب وهو يمسح الزيت والتراب من على جسمه بعد الخروج من الساحة الرياضية. وتوضح لــنا اليــد اليمنى الممتدة إلى الأمام أن التمثال بدأ يترك الحيز الموجود به ويــتجه مباشرة إلى الناظر وهذه الصفات هى التى مهدت الطريق لطراز العصر الهللينستى.

تمثال Apollo of Belvedere

وهو من أروع التماثيل فى العصر الكلاسيكى المتأخر وقد نحته الفنان Leochares فيما بين ٣٣٠ – ٣٢٠ ق.م ومحفوظ لنا فى نسخة رومانية مــن عصر الإمبراطور هادريان محفوظة فى متحف الفاتيكان عن الأصل البرونزى وقد وصفه مكتشف علم الآثار الكلاسيكية Winckelmann بأنه أروع وأجمل أعمال الحضارة اليونانية على الإطلاق.

وصف التمثال

فى حــركة خفيفة يتقدم الإله أبوللو من الخلف إلى الأمام حيث تحمل القــدم اليمنى ثقل الجسم والقدم اليسرى مصورة بصورة هادئة فى الخلف

ولكـــنها تحمـــل بعض الثقل وتتقدم اليد اليسرى إلى الأمام مخترقة حاجز المكان حيث تتلف حولها العباءة وكان أبوللو يمسك بقوص فى يده اليسرى حيـــث تـــنظر العيون إلى الهدف والشعر يطير فى نفس الاتجاه، أما عن تصـــوير الجســـم فيقـــول الشاعر الألمانى Goethe: لماذا ترينا يا أبوللو جسمك العارى حتى أننا نحجل من إظهار أجسامنا.

وقد صُنع هذا التمثال ليوضع فى السوق اليونانية أمام معبد الإله أبوللو Apollo Patreos

إلهة السلام Eirene والطفل Pluto

ومـــن أهـــم التماثيل فى الفترة المتأخرة فى العصر الكلاسيكى تمثال الإلهة إيرينى إلهة السلام للفنان Kephisodotos والد الفنان Praxiteles وهى نســـخة رومانية عن الأصل البرونزى فى عام ٣٧٤ – ٣٧٠ ق.م. وتقـــف الإلهـــة إيريـــنى مستندة على قدمها اليسرى وتمسك بيدها اليمنى الصـــولجان رمـــز القوة والسيطرة وعلى اليد اليسرى تضع الطفل Pluto الـــدال على الثروة والرخاء والذى كان يمسك بيده اليمنى بقرن الخيرات. ويـــبدو أثـــر الطرز الكلاسيكى الذهبى والغنى واضحاً فى تصوير الثياب وأهـــم مـــا يميز هذا التمثال هو ظهور الضوء والظل فى التصوير وتقف الإلهـــة وهى تنظر برقة إلى الطفل بلوتو الذى يحاول مداعبتها، ومن هذه الصـــورة اســـتمد فنانو العصور الوسطى صورهم للسيدة العذراء والسيد المسيح.

الإله هرميس والطفل ديونيسوس

وعلى نفس الطريقة صور ابن هذا الفنان براكسيتيليس مجموعة الإله هـــرميس والطفل ديونيسوس فى أوليمبيا فى ٣٤٠ – ٣٣٠ ق.م وقد ركز

Praxiteles عــلى الناحية الزخرفية فى هذا التصوير فقد أعطى المرمر طبيعة حية ودافئة حيث يقف هرميس فى جسم رشيق ويرفع يده المينى إلى أعلى ليداعب الطفل ديونيسوس الذى يرفعه على ذراعه اليسرى وقد برع براكسيتيليس فى تصوير الجسم الرشيق والشعر القصير حتى أن الكثير من العــلماء يتفقون على أن هذه المجموعة تصور ذروة التصوير فى العصر الكلاسيكى المتأخر.

وعــندما نــتحدث عن تطور الأفاريز فى القرن الرابع ق.م فيما بين ٣٦٠ – ٣٥٠ ق.م يجــيء فى المقدمة تابوت النادبات الذى وجد فى مدينة Sidon وهو محفوظ الآن فى المتحف الأثرى فى إسطنبول، ويبلغ ارتفاعه ١٧٣ســم وأهم ما يميز الأفاريز فى هذه الفترة هو محاولة الفنان التخلص مــن الخــلفية وتصــوير الأشخاص منفصلين عن الخلفية فنجد هنا النساء الحزيــنات وهن يقفن بين الأعمدة الأيونية متكئات على سور صغير بين الأعمدة ومنفصلات تماماً عن خلفية التابوت.

وعــند طريق التركيز على تصوير الجسم بطريقة ٣/٤ لفة انتقل الفن مــن العصــر الكلاسيكى الذهبى إلى العصر الكلاسيكى المتأخر وفى عام ٣٩٤ – ٣٩٣ق.م شــيد قــبر الفارس Dexilos فى أثينا وقد استشهد هذا الفــارس فى كورنثة عام ٣٩٤ ق.م وقد دفن هذا الفارس مع مجموعة من الشــهداء ولكــن شيدت أسرته الغنية له قبراً منفصلاً وعليه تاريخ ميلاده ووفاتــه لكونه من الأبطال كما يصفه النقش على القبر والذى يذكر تاريخ ميلاده ووفاته.

وصف القبر

يرى البطل وهو يمتطى جواده مرتديا الخيتون والعباءة وهو يرفع يده اليمنى بالرمح ضد عدوه الذى يقع تحت الحصان صريعاً ونرى هنا ملامح العصـــر الكلاسيكى المتأخر حيث أصبح المكان كله ممتلئ بالمنظر وكذلك فى تصـــوير قـــدم الحصان الخلفية وهى تتقاطع مع قدم العدو وكذلك فى خروج ساق العدو اليسرى عن حيز المنظر بالكامل إلى خارج الخلفية.

أمـــا عن شواهد القبور فى العصر الكلاسيكى المتأخر فقد اعتُبر هذا الشـــاهد الأخيـــر مـــن نوعهـــا فى الفـــن اليونـــانى حيث أصدر الحاكم Demetrios of Phaleron قـــرارا لمنع صنع شواهد للقبور ونسوق هنا هذا المثال من العصر الكلاسيكى المتأخر وأهم ما يميز هذه الشواهد هو أن الحزن يظهر أكثر وأكثر.

أمـــا تماثيل النساء فى هذه الفترة المتأخرة من العصر الكلاسيكى فقد ظهـــرت عارية تماماً حيث سادت الفردية والإباحية فى القرن الرابع ق.م وكان تصوير النساء بهذه الطريقة نتيجة لذلك وكما قلنا كان أول من أظهر الإثـــارة فى أجسام النساء هو الفنان Praxiteles براكسيتيليس الذى صنع تمـــثال أفروديـــتى Aphrodite of Knidos والتى حفظت لنا العديد من النســـخ الـــرومانية وأقدمهـــا نسخة الفاتيكان ويلاحظ هنا أن التركيز على الناحية الزخرفية للجسم حيث صور الجسم عارياً تماماً وتظهر الإلهة وهى تخـــلع ملابسها تماماً لكى تستعد للحمام المقدس وتضع الملابس على آنية بجوارهـــا وتظهر وهى تضم كلتا ساقيها، أما الجسم فينم عن أنوثة كاملة. أمـــا نظرة الإلهة فتتجه إلى أسفل دليلاً على الحياء وتذكر المصادر الأدبية أن براكسيتيليس أبدع فى تصوير الجسم الأنثوى.

وقد اشترى هذا التمثال أهالى كنيدوس وأصبح ذو شهرة عالية لدرجة أن الملك نيوكوميدس أراد أن يشترى التمثال من أهالى كنيدوس ويسدد ديون المدينة التى فرضها الرومان عليها إلا أن براكستيليس جعل من جزيرة كنيدوس جزيرة سياحية مشهورة بفضل هذا التمثال حيث يقول لوسيان إن تمثال أفروديتى العارى أجمل أعمال براكستيليس لدرجة أننا نطلق عليه Panthea أى التمثال الكامل.

والتمثال مصنوع من نوع رخام باروس ويقوم فى وسط معبد الإلهة ويقال أن صديقة براكسيتيليس قد وقفت كموديل أمامه عند تصويريه هذا التمثال وهذا على حد قول كلمنت السكندرى وهذه أول مرة يستخدم فيها موديل حياً.

النحت فى العصر الهللينستى

بعد موت الإسكندر الأكبر قسمت مملكته بين قواده وكانت مصر من نصيب بطلميوس بن لاجوس ولذلك يسمى العصر الهللينستى فى مصر بعصر البطالمة وقد حاول بطلميوس الأول أن يوحد بين اليونانيين والمصريين فى عبادة جديدة فألف إله جديد يدعى سيرابيس الذى يتكون من الإله أوزيريس وأبيس الذى يظهر فى شكل كبير الآلهة اليونانية وهو زيوس وصفات الإله هاديس إله العالم الآخر. وليس غريبا أن نجد فى الإسكندرية أكبر معبد لهذا الإله وهو معبد السيرابيوم بمنطقة كوم الشقافة. وقد صنع الفنانون اليونانيون عدة صور وتماثيل لهذا الإله منها تماثيل فى الإسكندرية فى المتحف اليونانى الرومانى والذى حفظ لنا فى نسخة رومانية عن الإله المصرى الذى لعب مع إيزيس وحربوقراط (الثالوث المقدس للإسكندرية) دوراً هاماً فى العبادة الهللينستية.

تمثال الإله سيرابيس

صـــنع هذا التمثال الفنان Bryaxis فى عام ٣٢٠ – ٣١٠ ق.م وهو جالساً على عرشه ونرى أن معالجة الثياب تشبه نفس الطريقة التى ظهرت فى صـــورة أرتميـــس Artemis وماوسيللوس Mausellos. وكما ذكرنا نـــرى الإله سيرابيس ووجهه المعبر مثل الإله هاديس حاكم العالم السفلى، أمـــا الـــتغير الذى طرأ على شكل هذا الإله فهو نزول خمس خصلات من شعره على الجبهة.

وفى ســـوريا تأسســـت مملكة السلوقيين بعد موت الإسكندر وكان لها حظـــاً كبيراً فى المساهمة من الناحية الفنية أعمال العصر الهللينستى ونجد هـــنا إلهة رسمية للمدينة الجديدة أنطاكيا Antiochia على نهر Orontes صـــورت فى عـــدة صور من مدرسية ليسيبوس وأهمها تمثال فى متحف الفاتيكان صنعه الفنان Eutychides.

وصف التمثال

تجـــلس الآلهـــة وهى تضع ساقاً فوق ساق على صخرة وتستند باليد اليســـرى عـــلى الصـــخرة وترتدى خيتون طويل وعباءة ونرى أن ثنيات الخيـــتون لا تختلف أبدا عن ثنيات العباءة وتضع الإلهة قدمها اليمنى فوق أورونـــتوس إلـــه البحر الذى يظهر عائماً، ولأول مرة نرى تصوير إلهة مديـــنة عـــلى شـــكل فـــتاة فى مقتبل العمر وقد صورت على هيئة الإلهة Tyche إلهـــة الحـــظ الـــتى تجلب الحظ لهذه المدينة وقد عبر الفنان عن المديـــنة بـــأن وضـــع تاجاً على شكل حصن فوق الرأس وكذلك عبر عن خصـــوبة هذه المدينة ببعض الحبوب التى تمسكها الآلهة فى يديها اليمنى وقد صُنع التمثال الأصلى من البرونز فى حوالى ٢٥٠ ق.م.

أمـــا فى العصر الهللينستى المتوسط فيصل الفن الهللينستى إلى ذروته من ذلك أعمال ضخمة مثل مذبح زيوس فى برجامة وتمثال أفروديتى من ميـــلوس وأهـــم ما يميز هذه الفترة أن الأعمال الفنية تخترق تماماً الحاجز بينها وبين المكان التى تقف فيه ومن أهم تماثيل هذه الفترة تمثال أفروديتى الجالسة الذى صنعه الفنان Diodalsas من Bithynia فى حوالى ٢٤٠ – ٢٣٠ ق.م ومـــن الممكن أن الفنان قد استكمل المنظر عن طريق أحد آلهة الحـــب إريـــوس الذى يقف بجوار الإلهة ويمسك لها مرآة لكى تتزين فيها حيث تعبر نظرة الآلهة إلى اليمين عن ذلك. وهنا صور الفنان جسم المرأة بطـــريقة واقعية للغاية بما فيه من دهون وثنيات فى البطن عند الاستدارة ويـــبدو أن اليد اليسرى كانت موضوعة على الخد الأيسر فى حين أن اليد اليمنى كانت تمسك بالشعر ويظهر الجسم بالكامل على أنه قطعة واحدة عدا الـــرأس الـــتى تـــأخذ اتجـــاه أخر ويعبر هذا التمثال عن التركيز التام فى الشخصـــية المصـــورة فى منتصف القرن الثالث ق.م أما البراعة الحقيقة للفنان فتظهر فى الواقعية الشديدة التى صور بها هذا التمثال.

أمـــا مدرســـة رودس Rhodos فقـــد أخذت مكاناً طبيعياً فى العصر الهللينستى وليس أدل على ذلك من تصوير الإلهة نيكى إلهة النصر Nike of Samothrace وقـــد صُـــنع هـــذا التمثال فى حوالى ١٩٠ ق.م وقدم كقربان بعد انتصار أهالى رودس على أنطيوخوس الثالث ملك سوريا.

وصف التمثال

نـــرى الآلهة فى حركة قوية وفى نفس الوقت حركة خفيفة وهى تقف على مقدمة السفينة الحربية فاردة جناحيها وهذه الحركة مصورة بوضوح فى الـــثياب بطريقة رائعة خاصة فى العباءة التى تطير إلى الخلف وتتجه

للرياح المقابلة لها فيلتصق الخيتون على البطن وحول الصدر ويحدد الصدر تماماً، أما الحزام المربوط تحت الصدر فيوضح الحركة الرائعة فى دوران الجسم وبالتأكيد كانت فرحة النصر مصورة فى الرأس المفقودة ورغم كل هذه العوامل فقد أظهر الفنان الجسم الأنثوى تماماً من تحت الثياب ويعتبر هذا التمثال من أهم قطع النحت اليونانية فى متحف اللوفر بباريس.

ومن أشهر الأعمال الفنية فى العصر الهللينستى المتوسط تمثال Aphrodit of Melos الذى يرجع إلى منتصف القرن الثانى ق.م وأهم ما يميز هذا التمثال الوقفة المعقدة عن طريق تراجع الساق اليمنى إلى الخلف وبروز الساق اليسرى إلى الأمام كذلك الحركة المضطربة لثنيات الثياب والتى تأخذ بالرغم من ذلك التفافاً رائعاً حول الجسم، أما الرأس فتأخذ انطباعاً هادئاً بالشعر المتسق وتدل على تأثر الفنان بالفنان براكستيليس. وأما براعة الفنان الحقيقة فقد ظهرت فى تصوير الجزء العلوى من الجسم بكل تفاصيله ونعومة أجزاء البطن والصدر وقد بلغت الواقعية هنا ذروتها فى تصوير هذا التمثال بطريقة طبيعية للغاية.

وتبلغ ذروة الفن الهللينستى فى مذبح برجامة العظيم الذى بنى فيما بين ١٨٠ – ١٦٠ ق.م وعلى العكس من العصر الكلاسيكى الذى يضع الأفاريز أعلى الأعمدة كان هنا الإفريز كقاعدة للمذبح العظيم بجوار درجات السلم. وأما الموضوع المصور على هذه الإفريز فهو الصراع بين الآلهة والعمالقة ففى الغرب نجد آلهة الغابات والبحار وفى الجنوب نجد آلهة السماء والنهار وفى الشمال آلهة الليل وفى الشرق حرب أهالى أوليمبيا. فى كل المنظر تسود الحركة الهائلة التى تميز هذا العمل الفنى وكأن الأشخاص يمثلون الوجه حقيقة أو يبدو التعبير عن النصر واضحاً

فى هــذه الأفاريز والحركة فوق الأجسام الهائلة وهذا أهم ما يميز الطراز فى هذا العمل وكأنها مرسومة مزخرفة من خلال الضوء والظل الذى يغمر الأفاريز كلها وأما الأشخاص فلا يلتصقون بالخلفية إطلاقاً، وجدير بالذكر أن هذا المذبح يقف بالكامل فى متحف برجامة ببرلين الشرقية.

وإلى حــوالى منتصف القرن الأول ق.م يرجع تمثال الملاكم الجالس مــن البرونز فى روما والذى صنعه الفنان Apollonios فى أثينا والذى تــرك إمضــائه على حزام غطاء اليد وهنا لا تقودنا صورة هذا المحارب ذات الجسم القوى والوجه المتعجرف إلى عالم البلايسترا اليونانية وإنما إلى ســاحة المصــارعة الــرومانية بما فيها من ألعاب خطرة وقاسية وينظر الملاكم إلى اليمين ويدير وجهه إلى المشجعين والمشاهدين. ومن جسم هذا الملاكــم نرى أنه ملاكماً محترفاً، وفى جسم الملاكم تتضح معالم العصر الهللينســتى حيث الجسم القوى الهائل ذو السيقان القوية وكذلك فى استدارة الرقبة التى تذكرنا بمحارب Borghese .

أما مجموعة Lakoon فهى من أشهر مجموعات العصر الهللينستى على الإطلاق وقد صنع هذه المجموعة فنانو رودس: Hagesander - Polydoros - Athenadoros

فى حــوالى منتصــف القرن الأول ق.م وتحكى الأسطورة أن الآلهة عاقبوا Lakoon على عدم اعترافه بأن الآلهة أرسلت الحصان الخشبى فى طــروادة بقــتله عــن طريق حية حمقاء هو وولديه حيث هاجمتهم الحية المرســلة من الآلهة وقامت بقتلهم وقد وجدت هذه المجموعة عام ١٥٠٦م ومــن شــهرة هذه المجموعة أنها كانت فى حوزة الإمبراطور تيتوس فى روما وكان يفضلها عن أى عمل فنى آخر.

وصف التمثال

نـــتيجة لقفز الحية على الأشخاص يتراجع الأب والابن الأصغر إلى المذبـــح فى حين أن الابن الأكبر يصارع مع الحية لكى يتخلص منها وقد قامت الحية الكبيرة بِعَض الأب فى فخذه فقُتل فى الحال وكذلك قامت الحية الصــــغيرة بِعَض الابن الأصغر فى صدره والذى يحاول أن يستنجد بأبيه ولكن دون جدوى، أما الابن الأكبر الذى مازال يحاول جاهداً التخلص من الحيــــة ينظر إلى أبيه وأخيه بكل استياء وتبدو عظمة المنظر فى التصوير العملاق للأجسام والرؤوس مع نظرة الابن الأكبر إلى أبيه التى تعكس ألم الوالـــد وقد برع الفنانون فى تصوير هذا المنظر ذات الطابع الأمامي الذى يميـــل إلى الكمال فى تصوير الأجسام والعضلات ولكن فى حين نجد وجه الأب ذات صـــبغة هللينســـتية بحتة نجد وجه الشاب ذات صبغة كلاسيكية متأثرة برؤوس للفنان ليسيبوس ولا يمكن أن نفصل وجه الأب عن ملامح الوجوه فى مذبح زيوس العظيم.

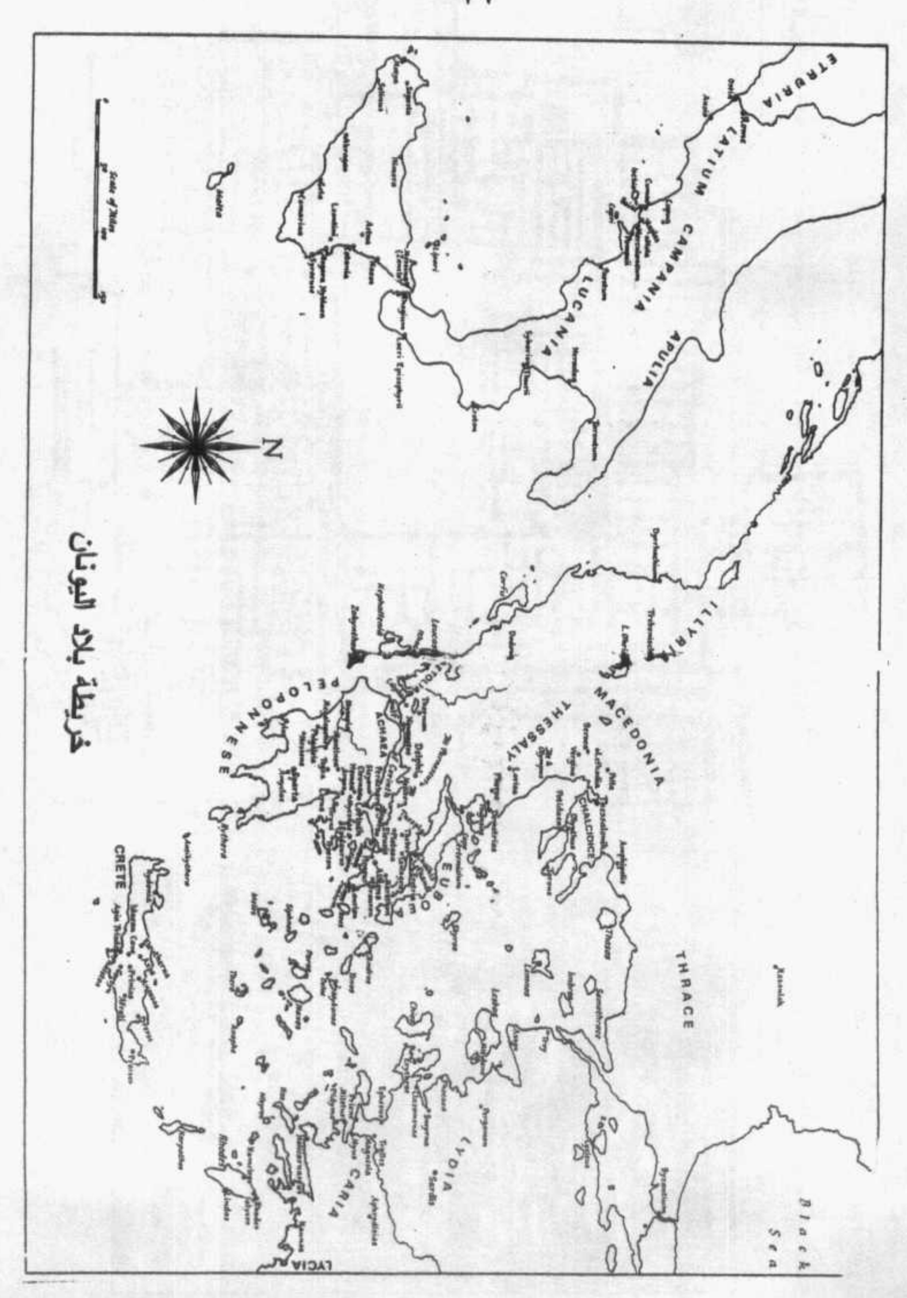
وإلى حـــوالى عام ٨٠ ق.م ترجع مجموعة الكنتاور البحرى Triton وحوريـــة الـــبحر فى متحف الفاتيكان والتى يغلب عليها الطابع الزخرفى فـــنرى الكنــــتاور وهو يبحر فوق الماء خاطفاً حورية البحر وعلى جسمه الممـــثل فى جسم سمكة يقف اثنان من آلهة الحب يحرسون الحورية وليس غريبا فى العصر الهللينستى أن نرى الأجسام المؤلفة من عدة حيوانات أو بشـــر ويمسك الكنتاور البحرى فى يده اليسرى أحد الكائنات البحرية لكى يـــنفخ فيهـــا وأما الحورية فتقاوم الكنتاور وتستنجد بآلهة الحب ناظرة إلى الخـــلف ولكن آلهة الحب لا يعيرون اهتماماً لها. ويبدو أن هذه المجموعة صُنعت لتزين أحد النافورات بالرغم من أن الفنان صور أمواج البحر أسفل

الكنتاور والحورية وقد صنع هذه المجموعة الفنان Arkesilaos الذى برع في تصوير حدود المنظر بالكامل أما الإفريز السفلى فقد صور الفنان عليه مناظر من الصيد وحياة الغابات.



لوحات الفـــنون الإغريـــقية

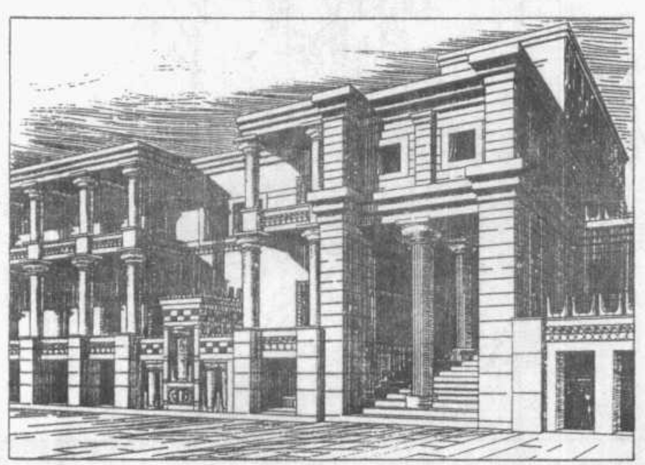


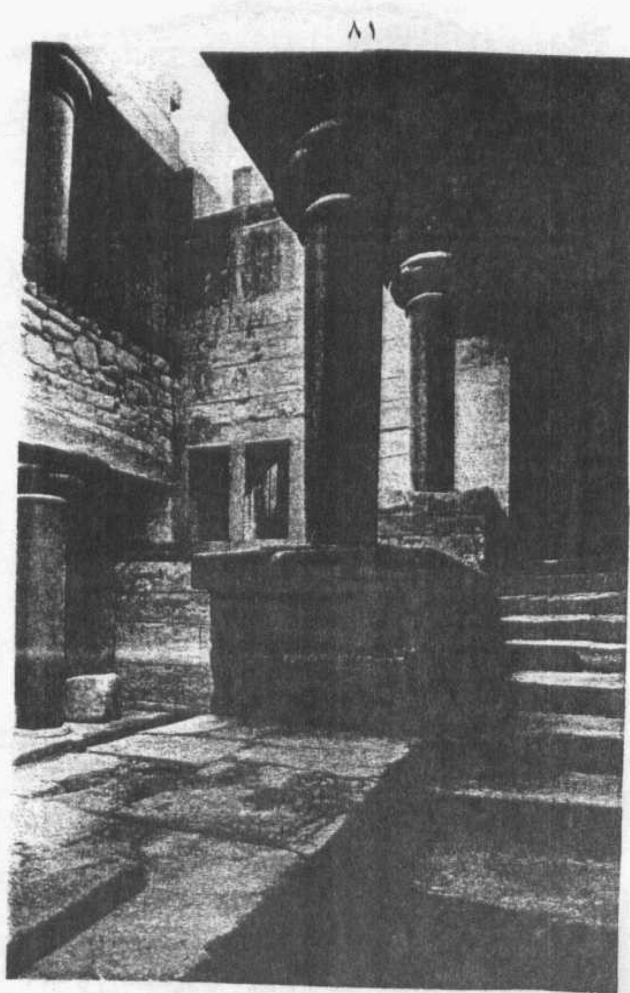


خريطة بلاد اليونان

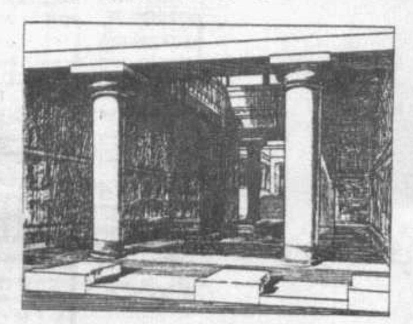


القصر الملكى فى كنوسوس





القصر الملكى فى كنوسوس من الداخل

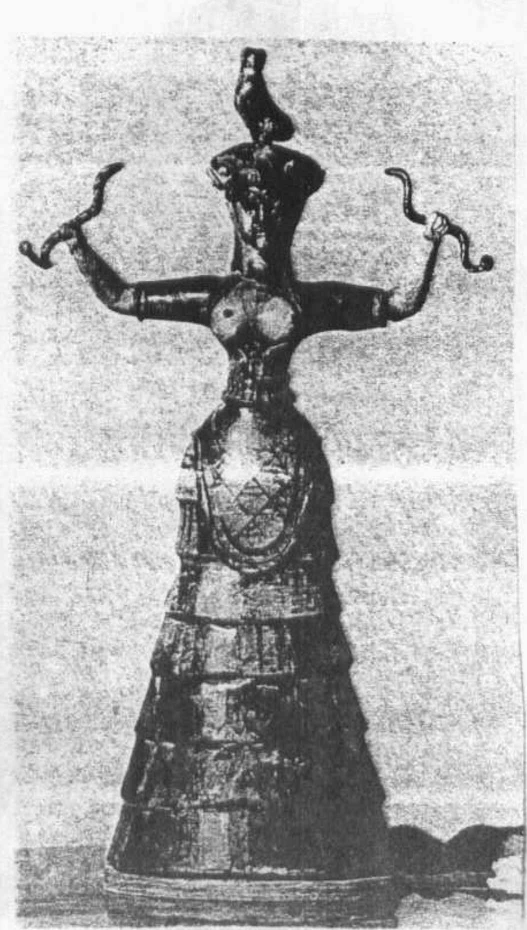




القصر الملكى فى فايستوس

القصر الملكى فى ماليا





إلهة الأرض مع الثعبان من كنوسوس

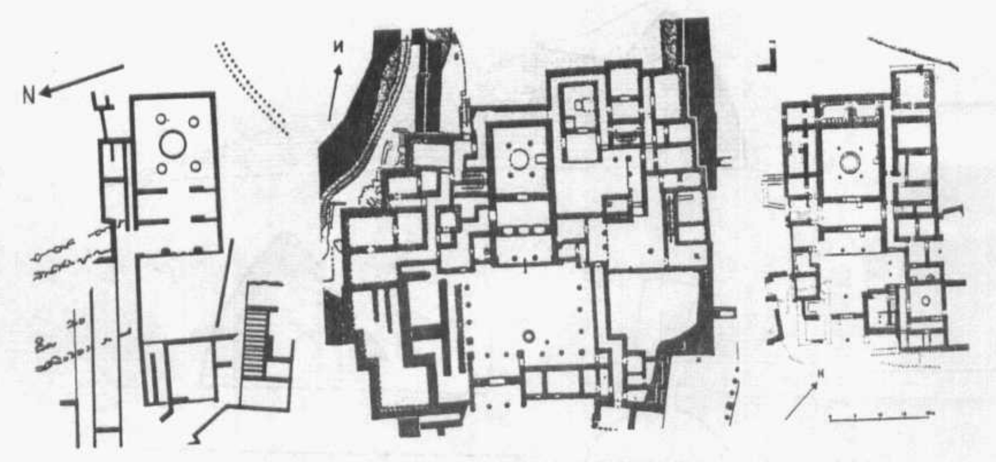




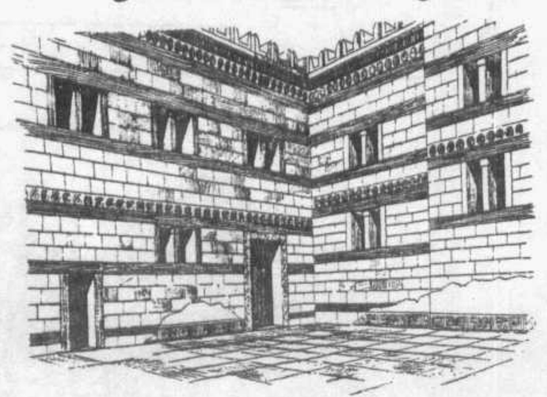
أمثلة من الفخار المينوى



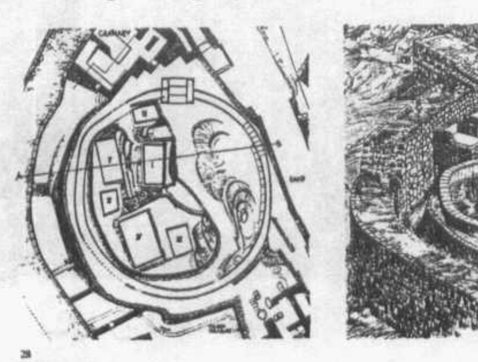


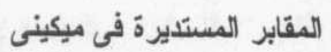


نماذج لقصور ومنازل من ميكينى

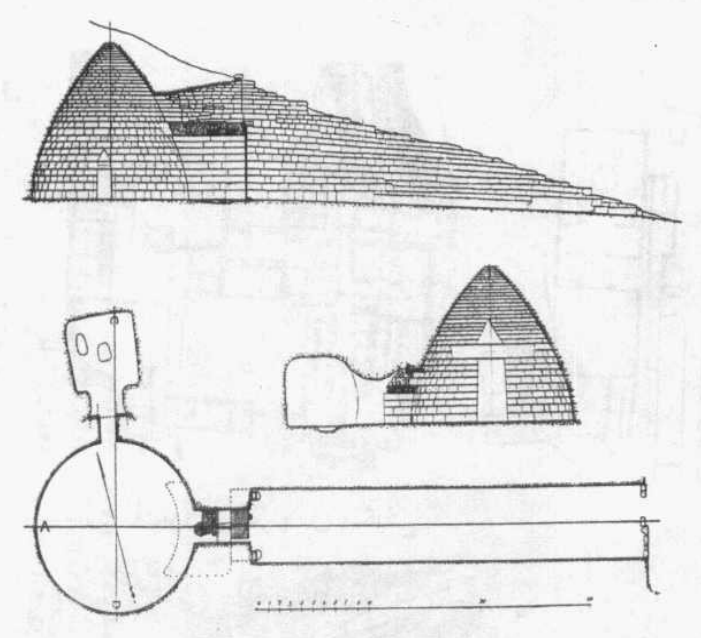


واجهة القصر الملكى فى ميكينى





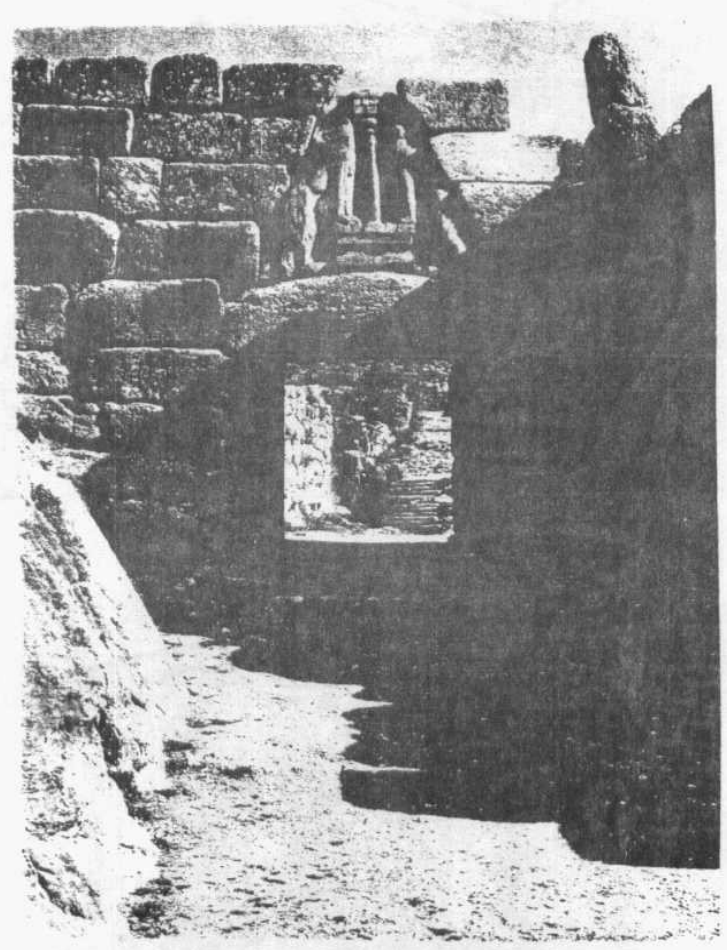
المقابر المستديرة فى ميكينى



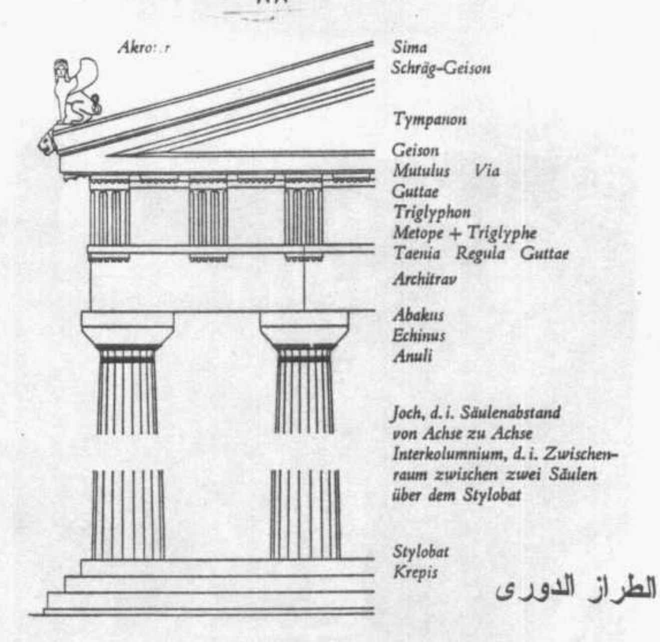
مخطط لمقابر دائرية من ميكينى



مثال من النحت الميكينى



بوابة الأسد فى ميكينى



الطراز الدورى

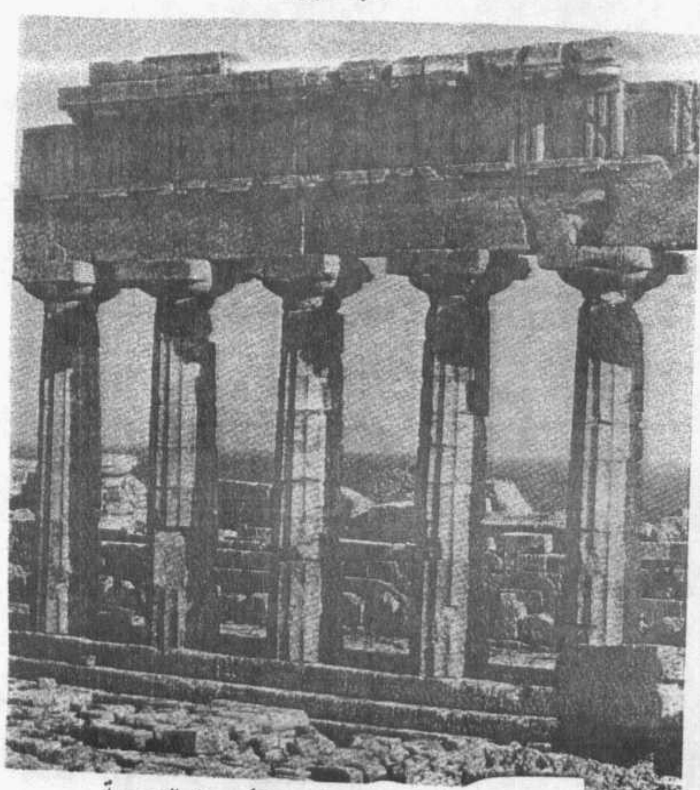


واجهة المعابد اليونانية

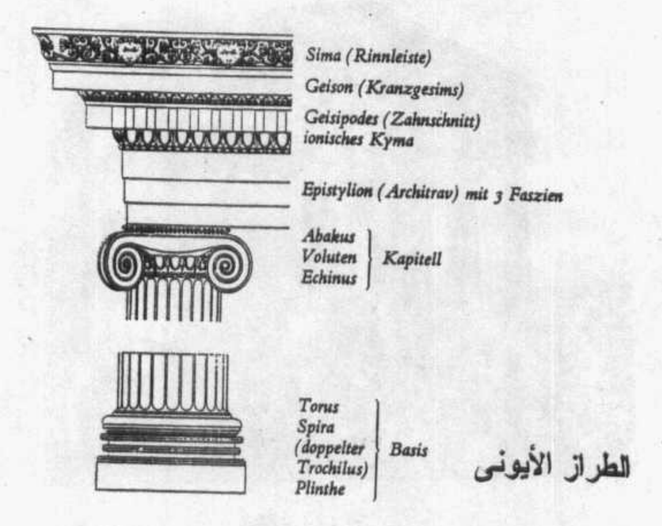




معابد دورية



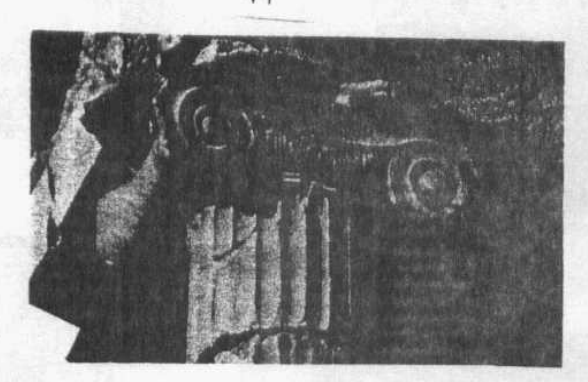
الجزء المحمول فوق الأعمدة الدورية

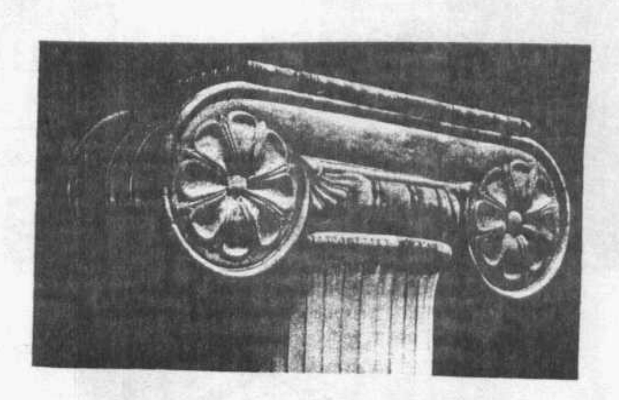


الطراز الأيونى

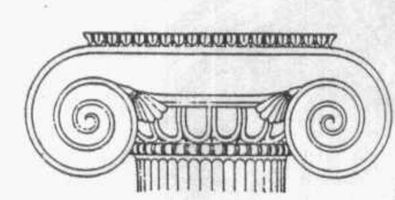


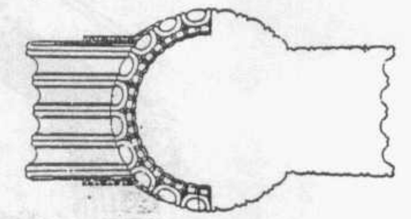
مثال لمعبد أيونى

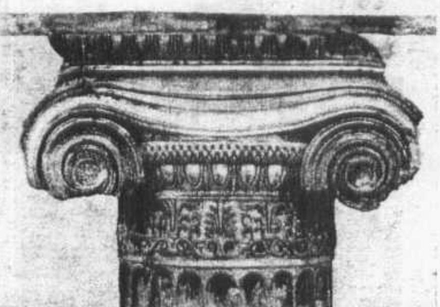




تاج العمود الأيونى





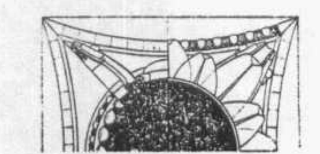








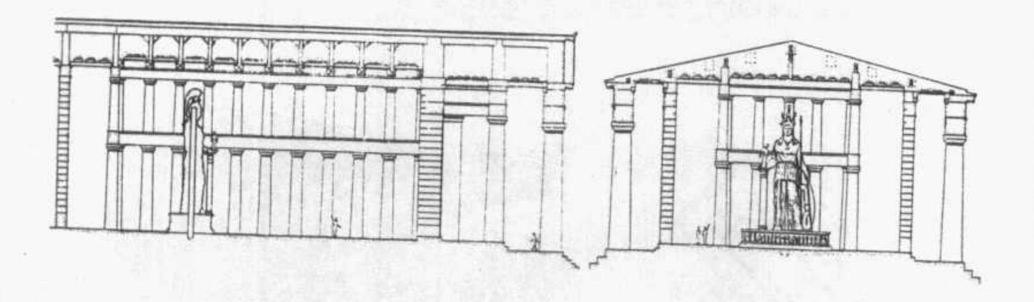




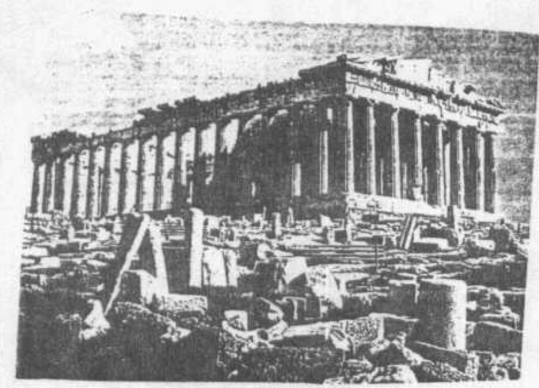
الطراز الكورنثى



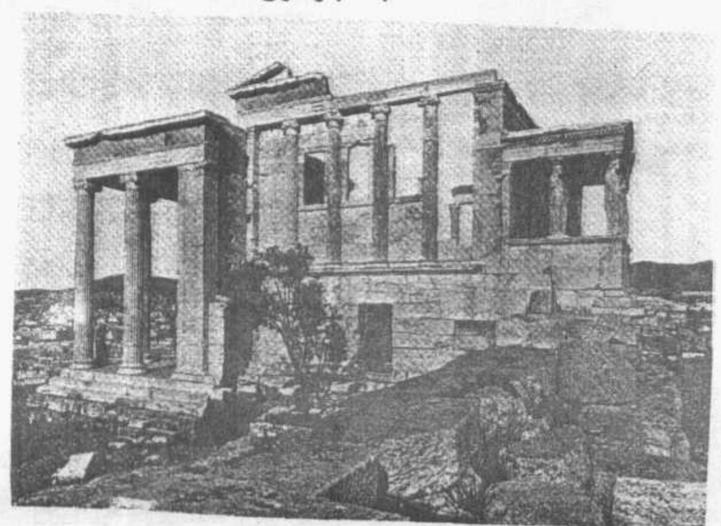
مثال لمبنى على الطراز الكورنثى



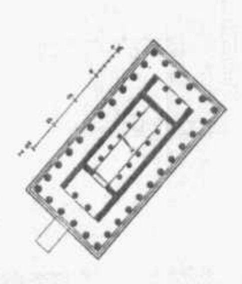


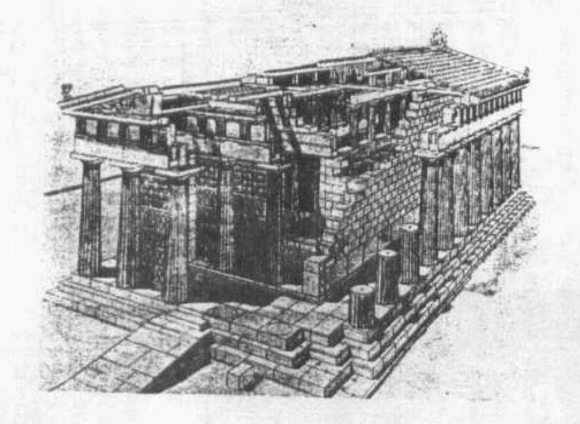


معبد البارثنون

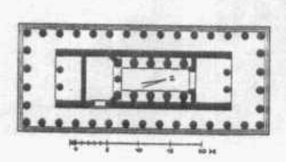


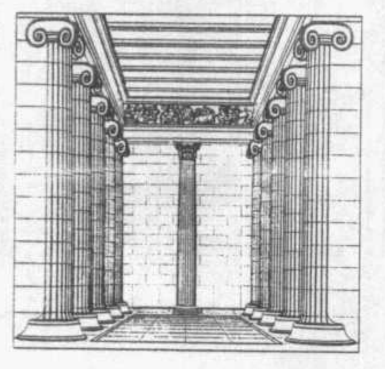
معبد الأرختيون

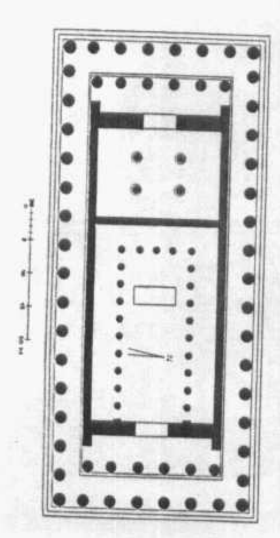


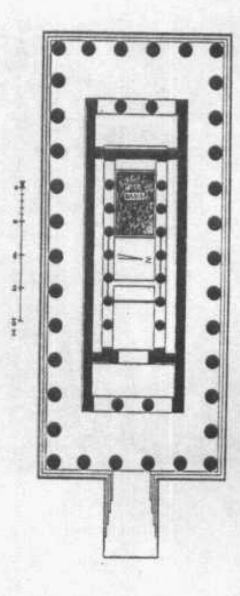


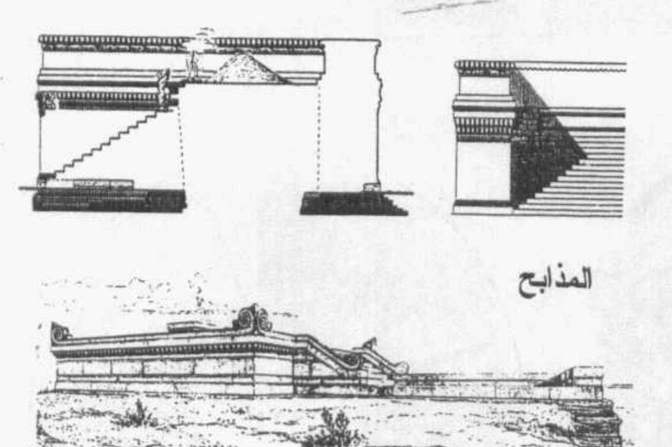
أمثلة على تكوين وتخطيط المعبد الإغريقى





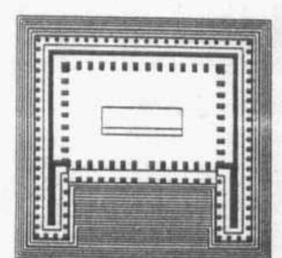




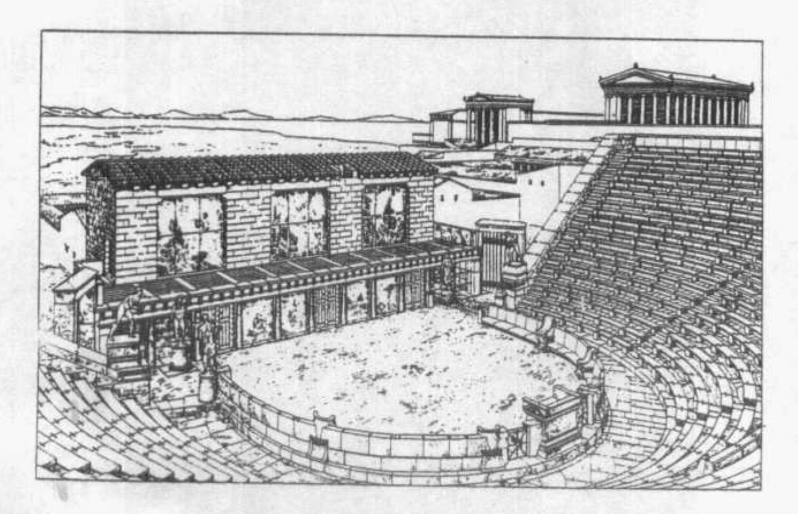




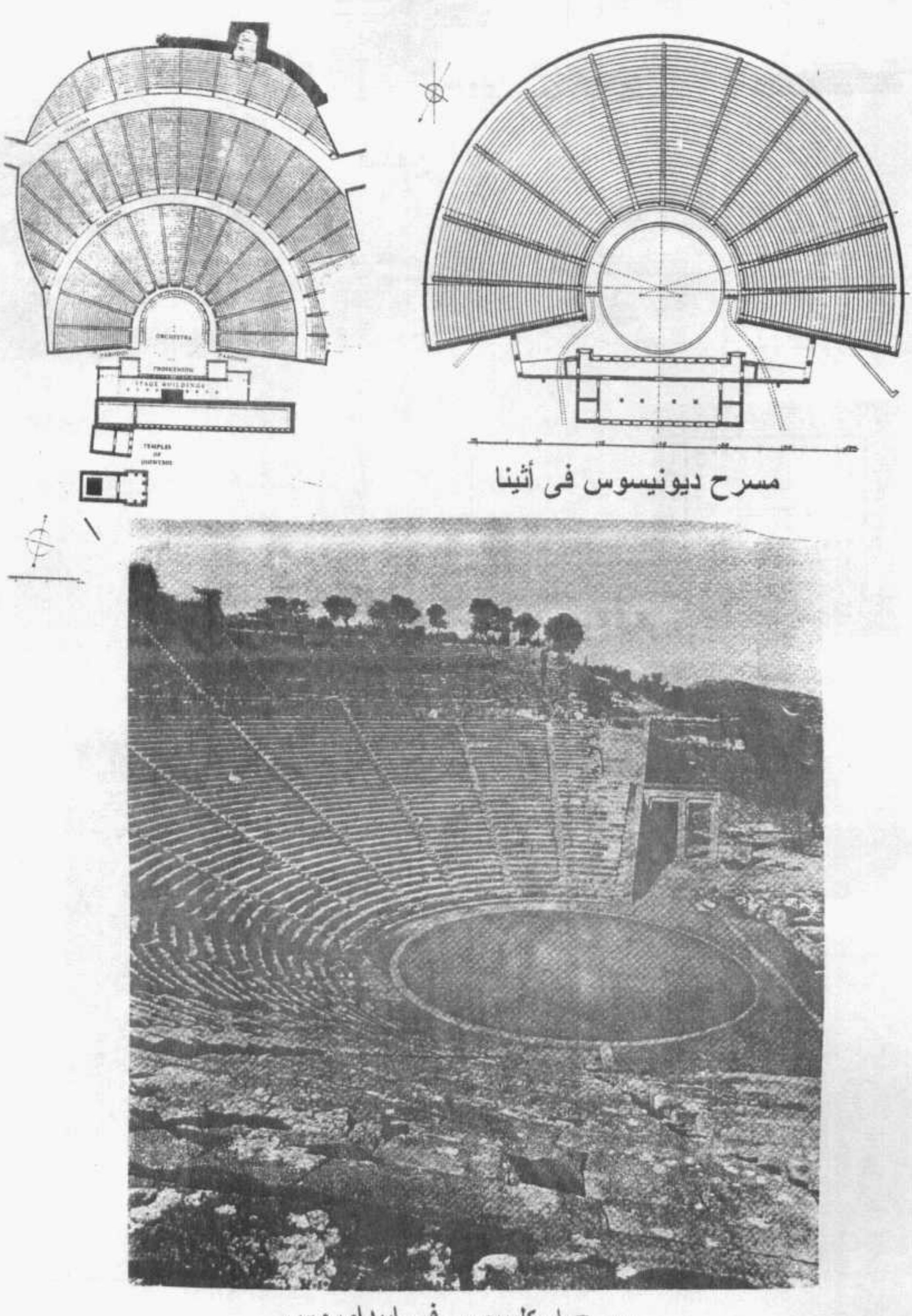
المذابح



مذبح زيوس فى برجامة

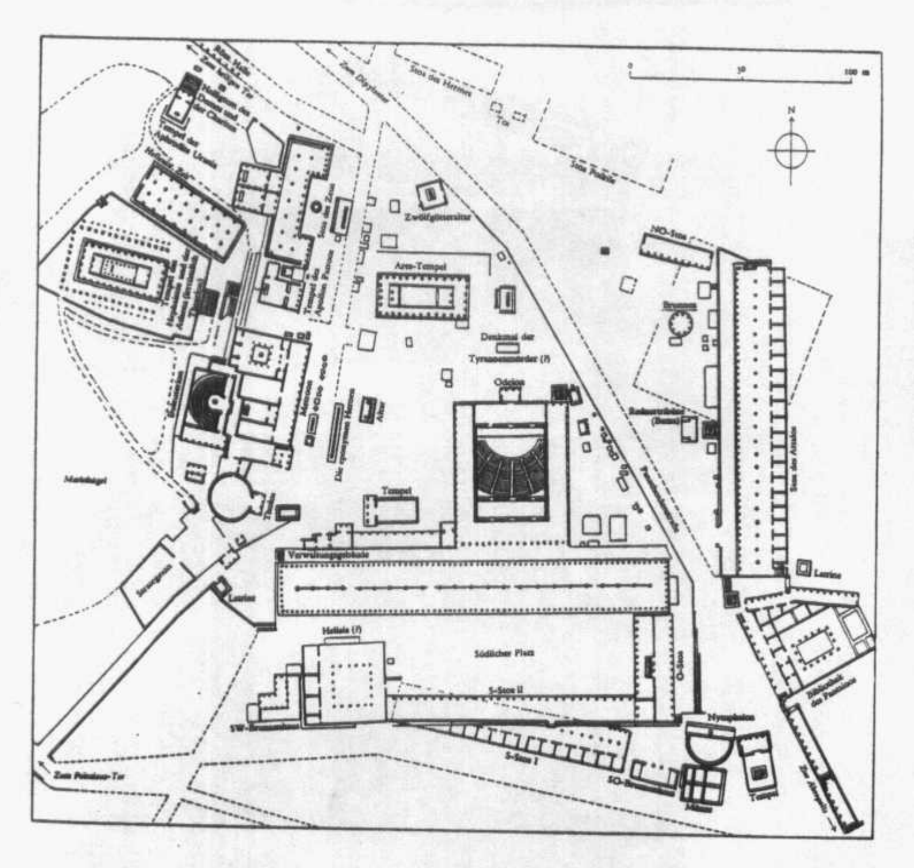


تخطيط المسرح اليونانى

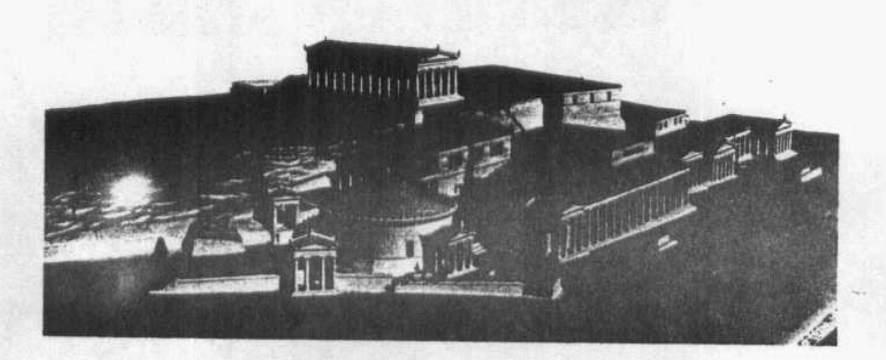


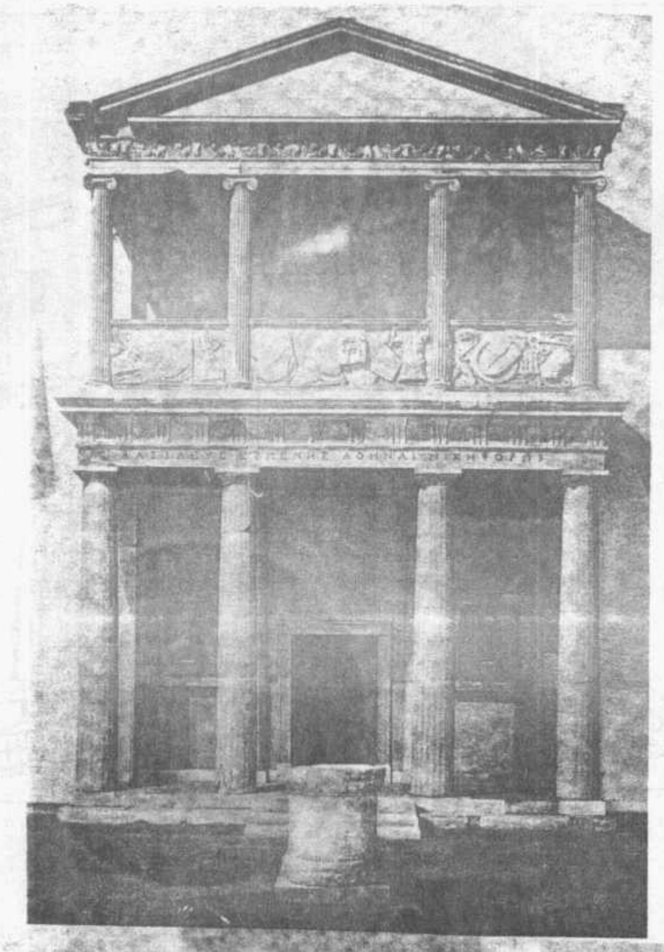
مسرح ديونيسوس فى أثينا

مسرح اسكليبيوس فى إبيداوروس



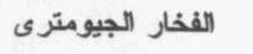
السوق(الأجورا) فى أثينا



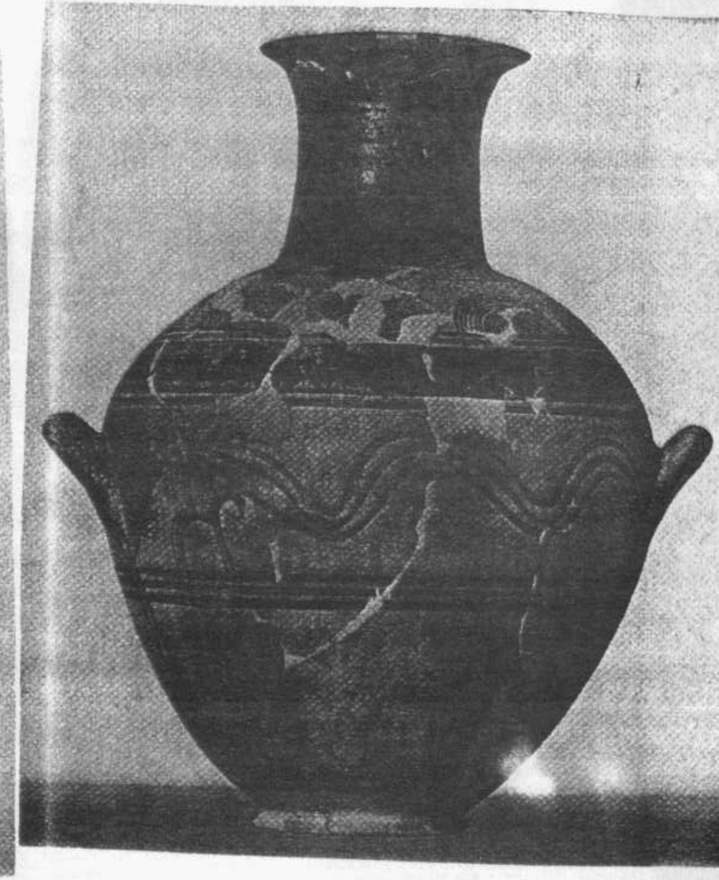


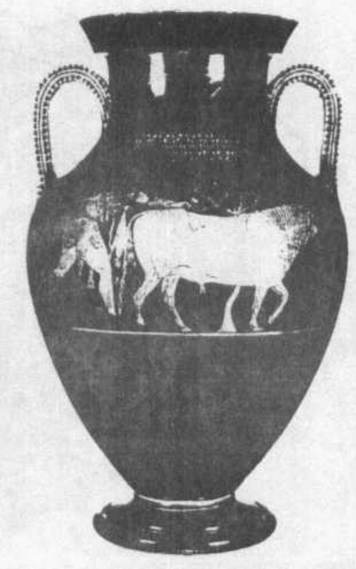


الفخار الجيومترى









طراز الصورة "
على الأرضية السوداء



طراز الصورة السوداء
على الأرضية الحمراء





طراز الصورة السوداء
على الأرضية الحمراء

طراز الصورة الحمراء
على الأرضية السوداء

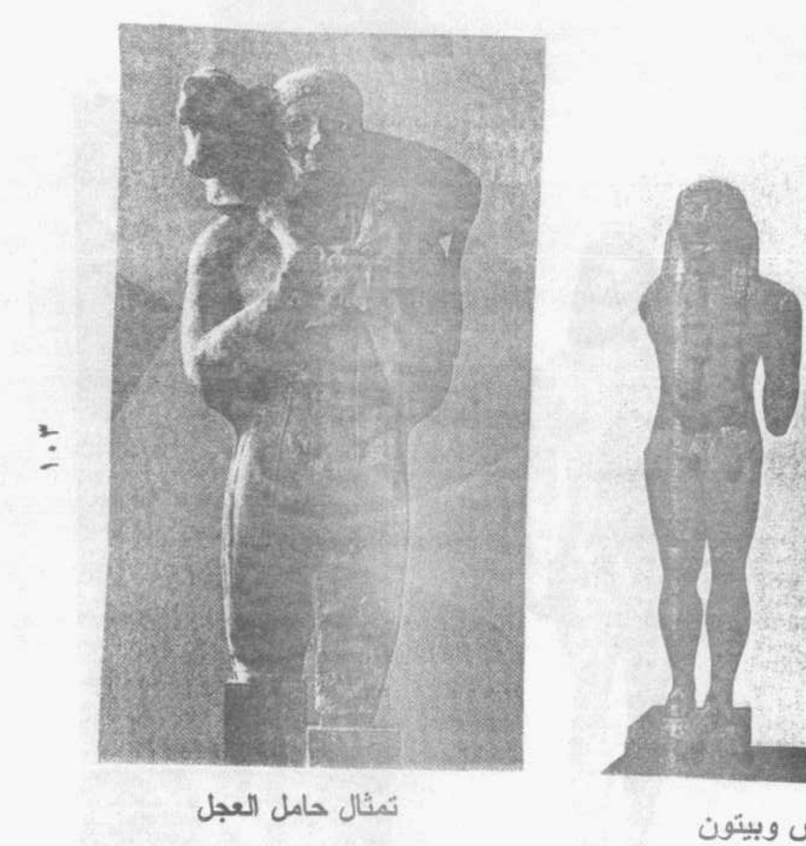


فخار من القرن الرابع ق.م

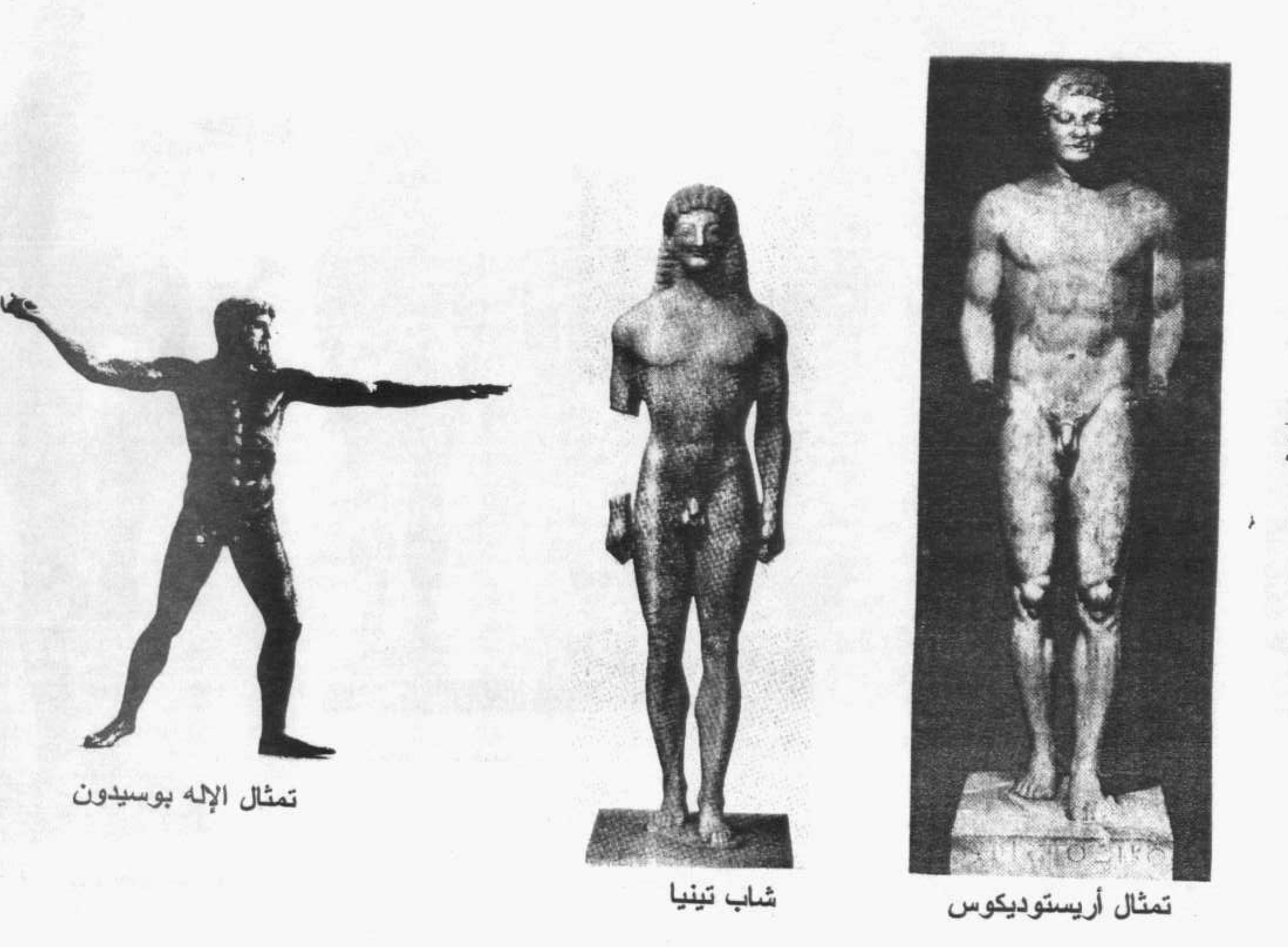
تمثال لشاب من رأس سونيون



تمثال كليوبيس وبيتون



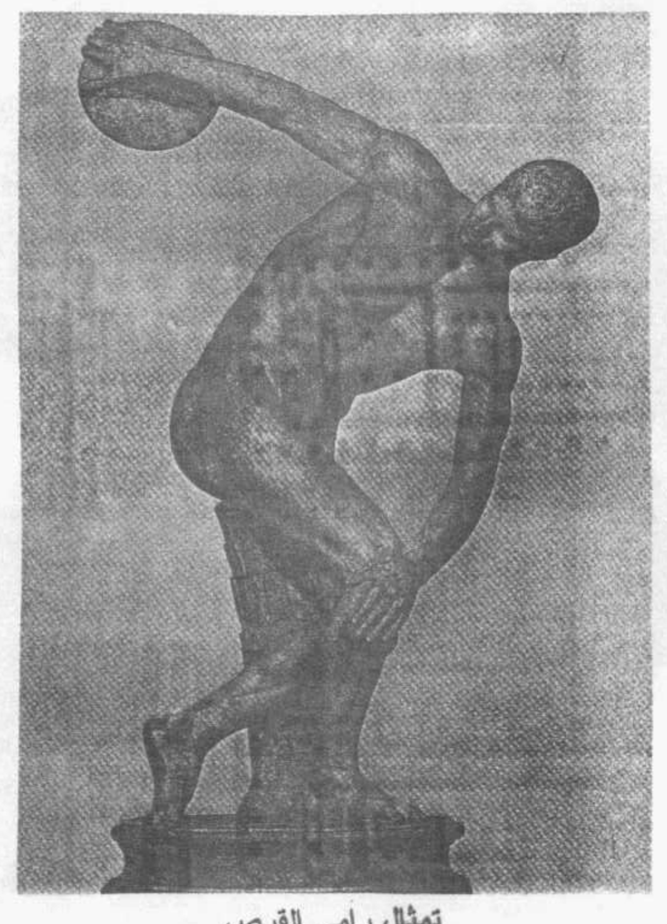
تمثال حامل العجل



تمثال أريستوديكوس

شاب تينيا

تمثال الإله بوسيدون



تمثال رامى القرص



تمثال سائق العربة



تمثال الإلهة أثينا بارثينوس



تمثال حامل الرمح

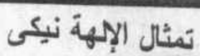


ميتوب من معبد البارثينون



حاملات المعبد فى الأرختيون



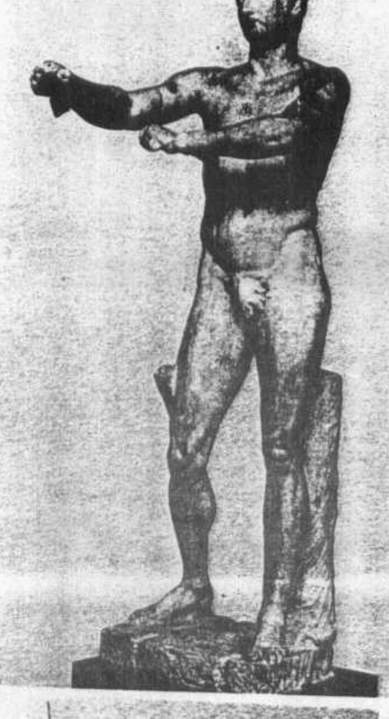


تمثال الإلهة نيكى



لوحة أورفيوس

تمثال كاشط الزيت

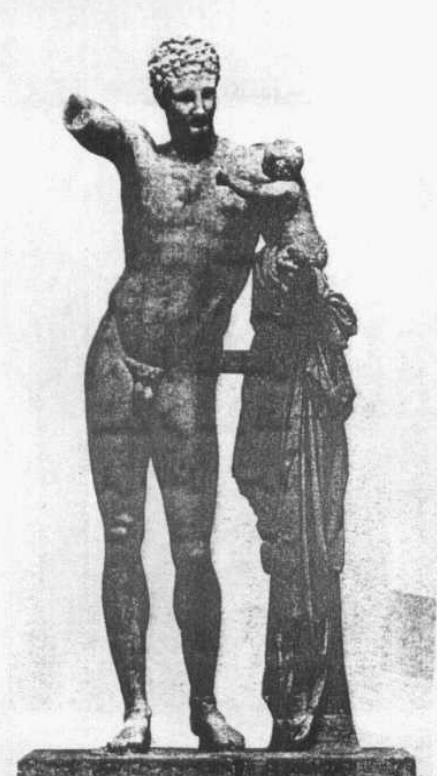




تمثال أبوللو بلفيدير

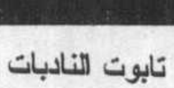


تمثال إيرينى وبلوتو



تمثال هرميس والطفل ديونيسوس





تابوت النادبات





تمثال الإلهة أفروديتى من كنيدوس



تمثال الإله سيرابيس



مذبح زيوس فى برجامة



تمثال الإلهة تيخى



تمثال أفروديتى من ميلوس



تمثال الإلهة نيكى ساموثراكى

تمثال الإلهة أفروديتى الجالسة



مجموعة اللاكوون



تمثال ماوسيلوس



مجموعة الكنتاور البحرى وحورية البحر

العملات اليونانية

أخذ علم المسكوكات Numismatics، منذ وقت طويل ميزة مستقلة كفرع خاص قائم بذاته في علم الآثار. وكلمة نومسماتكس (Numismatics) أو علم النوميات كما يقال في العربية أحياناً، جاءت من الكلمة اليونانية الأصل نومسما (**νομισμα**) التي تعني عملة متداولة بموجب عُرف أو قانون، والكلمة مشتقة في الأصل من كلمة نوموس **νομος** وتعني دستوراً أو قانوناً وحتى في العربية يقال ناموساً.

يهتم علم المسكوكات بدراسة أشكال العملة وتطورها عبر العصور منذ أن بدأت بشكل حلقات أو قضبان أو سبائك معدنية مدموغة برموز أو صور تعطيها قيمة حقيقية إلي أن سكت نقوداً حوالي ٧٠٠ق.م، وما طرأ عليها من تطورات فنية ومادية خلال القرون المتعاقبة علي ذلك التاريخ.

وتكمن أهمية دراسة المسكوكات في إنها تمثل إحدى المخلفات الحضارية الهامة التي تعكس لنا الأوضاع السياسية والاقتصادية والمستويات الفنية للمجتمعات التي خلفتها، كما إنها تعكس روح العصر الذي ضربت خلاله وذلك لتأثير المسكوكات بشكل مباشر بما يدور في عصور سكها من إحداث سياسية واقتصادية ودينية واجتماعية وفنية فأحياناً نجدها مزدهرة كماً وكيفاً، وأحياناً أخري نري هبوط مستواها الفني وقلة عددها نتيجة لظروف أو ضغوط سياسية أو اقتصادية أو ضعف في المهارات الفنية. ومجمل القول أن المسكوكات تعتبر مصدراً وثائقياً هاماً لحضارات المجتمعات الإنسانية.

في بداية الأمر، لم تأخذ المسكوكات الاهتمام والدراسة التي تستحقها كغيرها من المخلفات الحضارية الأخرى بسبب صغر حجمها نسبياً مما

يعطيها دوراً محدوداً في المجال الفني، بحيث لا يسمح للإبداع كغيرها من المخلفات الأخرى. إلا أن هذا الإدعاء ــ البعيد عن الحقيقة ــ قد فقد مفهومه كما ثبت من أهمية المسكوكات في الدراسات الآثرية والسياسية والاقتصادية والدينية والفنية للحضارات القديمة.

ولا شك أن المعادن عند اكتشافها كانت نادرة واقتصر استعمالها علي القادرين من الأثرياء أو الملوك وتشكيلها حلي وأدوات زينة وأسلحة. وشيئا فشيئا تم استعمالها في شتي احتياجات الإنسان. فكان معدن الذهب هو الأساس الذي اعتمد في المجال التجاري وتبعه معدن الفضة وأخيراً جاء معدن البرونز ليدخل مضمار صناعة النقود.

وقد وجدت المعادن قبولاً لدي المجتمعات الإنسانية في اعتمادها كقيمة حقيقية للأشياء والسلع لإتمام عملية التبادل التجاري لسهولة حملها وتشكيلها وتجزأتها وخاصة المعادن النفيسة كالذهب والفضة التي لا تصدأ أو تتلف مع الزمن كما لا تحتاج إلي مخازن أو مستودعات كبيرة لتخزينها كما هو الحال في المحاصيل الزراعية وقطعان الماشية. علاوة علي أن هذه المعادن يسهل نقلها من سوق لآخر ومن بلد إلي بلد. فأقبل الناس عليها سواء أكانت سبائك أم حلي وأصبح التبادل التجاري يعتمد علي أساس المعادن قبل أن يتوصل الإنسان إلي سكها نقوداً، وذلك بمبادلة سبيكة منها علي شكل حلقات أو قضبان مقابل مقدار معين من المحاصيل أو عدد من الماشية.

وظلت المعادن النفيسة هي المرغوبة والمعتمدة بشكل أساسي في التبادل التجاري. إلا أن ذلك كان غير ثابتاً حيث أن قيمة الأشياء ظلت غير محددة بنسبة بعضها إلي بعض إلى أن اكتشفت الخطوة الأخرى من مضمار تطور الأشياء (العملة) وهي الرغبة في تحديد قيمة السلع المختلفة قياساً لقيمة

المعادن فكان لابد من وزن تلك المعادن عند كل عملية تبادل تجاري، ومن ثم أصبحت سبائك المعادن توزن مقدماً وتدمغ بعلامة تدل علي وزنها وقيمتها. وهكذا أصبحت الحلقات والقضبان والسبائك المعدنية تدمغ بوزن ثابت معين. فكانت هذه الخطوة بمثابة أول ظهور لفكرة العملة بمعناها البدائي باعتبارها تحمل صفة شرعية أو قانونية يضبطها وزن ثابت ودمغة خاصة من التجار أو الدولة التي وضعت علامتها عليها. وقد بدأ في استعمال الذهب والفضة لهذا الغرض منذ خمسة آلاف سنة كما بدأ في استعمال معدن البرونز في الألف الثالث ق.م للغرض نفسه وقد عثر في كثير من المواقع الأثرية في الشرق الأدنى القديم علي حلقات وقضبان معدنية أثبتت نتائج فحصها أنها كانت تستخدم كموازين أو كمعادن للمقايضة.

فمنذ أقدم العصور أوجد معدنا الذهب والفضة بصفة خاصة حلولاً منطقية للتبادل والاتفاقيات التجارية، وحددت قيمة كل معدن بالنسبة للمعدن الآخر بطريقة مناسبة إلا أنه بالرغم من أن هذين المعدنين قد أوجدا حلاً مناسباً للتعامل التجاري باستعمالهما كمعيار ذات قيمة في الشرق القديم، فإنه لم يعثر علي أية قطعة نقد مسكوكة أو دليل علي مثل هذا المفهوم يعود إلي تلك العصور المبكرة. كما أنه لم يأت ذكر عملة مسكوكة في أي أثر كتابي قبل العصر الفارسي أي في النصف الثاني من القرن السادس ق.م، فقبل ذلك التاريخ كان الذهب والفضة يقدرا وزناً وليس بقيمة رقمية أو فئة. كما أنه لم يكن الميزان يستخدم دائما في المبادلات الصغيرة حيث كانت الحبيبات أو الكتل الصغيرة من هذين المعدنيين ذات وزن محدد تقريباً وبدون علامة رسمية تحدد قيمتها أو وزنها وهكذا فقد قامت تلك الحبيبات أو الكتل الصغيرة من الذهب والفضة نفس مقام النقود.

ابتدأت فكرة النقود المسكوكة في غرب آسيا الصغرى في الربع الأول من القرن السابع ق.م لدي إغريق أيونيا في مملكة ليديا. ففي تلك المناطق توفر معدن الذهب الأبيض ــ الألكتروم Electrum الذي هو عبارة عن مزيج مركب من ٩٦% من الذهب، ٤% من الفضة.

وقد دعت حاجة إيجاد وسيلة يسهل التبادل معها إلي تفكير أغنياء وتجار ليديا إلي استخدام هذا المعدن عوضاً عن السبائك أو الحلقات أو القضبان من معادن النحاس أو البرونز أو الحديد التي كانت غير عملية، وثقيلة الوزن صعبة الحمل، وساعدهم في ذلك موقع ليديا التجاري الهام وخاصة عاصمتهم سارديس Sardis الواقعة علي ملتقى طرق القوافل التجارية الآتية من الشرق باتجاه البحر الإيجي وبلاد اليونان، فكان لملوكهم وتجارهم نفوذ تجاري واسع في تلك المناطق.

وتمثل الوسيلة التي ابتدعوها الخطوة الرئيسية الهامة في سك العملة، وقد تمثلت بسبائك صغيرة الحجم بيضاوية الشكل من معدن الألكتروم مختومة بأختام خاصة بدائية. فكان كل تاجر يختم سبائكه النقدية الصغيرة بختمه أو علامته الخاصة وعليها رسوم ورموز للمعبود الذي يدين به. وهذه البدايات الأولي للعملة المسكوكة جاءت مطابقة لفكرة الأختام التي ذكرناها سابقاً والتي كانت تحمل أيضا أشكالاً ورموز للمعبودات وثيقة الصلة بصاحبها أو الذي أمر بصنعها.

وقد نشأت فكرة العملة أساساً نتيجة فن الحفر على الأختام التي تعتبر الأصل في ذلك فالصلة بين العملة والأختام وثيقة وقوية وواضحة عبر العصور.

فالعلامات أو الرموز المحفورة على الأختام تشير إلى علامة أو رمز أو اسم صاحبها وكذلك الحال بالنسبة إلى النقود.كما أن الأشكال أو الرموز ومن ثم الكتابات المحفورة على الأختام تبين وتعكس الآلهة المعبودة والمكان الذي حفرت فيه واسم صاحبها وكذلك الحال بالنسبة لقطعة العملة حيث تبين المكان الذي سُكت فيه أو الشخص الذي أمر بسكها أو سكت باسمه والمعبود الذي يتيمن به أو يعبده.

على أنه ولقرون عديدة وقبل اختراع المسكوكة، كانت السلع تباع وتشترى بطريق المقايضة أو المبادلة. وكانت قيمة الأشياء تقدر لدى المجتمع الرعوى والزراعة مثلاً بما تنتجه الماشية والأرض وبصفة خاصة بقدر من الثيران والماشية.

والخطوة الثانية لتلك الطريقة البدائية في التعامل كانت محاولة بسيطة لتسهيل التبادل التجاري وذلك بالاستعاضة عن الثور أو الماشية بمادة يمكن حملها أو نقلها بسهولة، وتلك المادة أما إنها ذات قيمة حقيقية أو أنها أعطيت قيمة كيفية وهذه المرحلة الانتقالية في التعامل وفي تطور التبادل التجاري هي إحدى الضرورات الطبيعية، حيث أنه من الصعب حمل أو تقسيم السلع المبادلة أو المقايضة بها أو بأجزائها، الأمر الذي يصيب الغبن أحد الطرفين المتقايضين.

كل هذه الأمور جعلت الإنسان يفكر في الحصول على احتياجاته بطريقة أسهل من أسلوب المبادلة بالسلع والمنتجات. وقد أثارت اهتمامه الأشياء النادرة والثمينة كالأحجار الكريمة والأصداف التي أصبحت ذات قيمة لديه بعد استعمالها كحلية، ففكر في استعمالها كوسيلة لتقييم السلع في عملية

التبادل التجاري. فكان يبادل جملاً أو جملين من القمح مقابل حجر كريـــم أو صدفة نادرة وهكذا.

إلا أنه بعد أن عرف الإنسان المعادن كالنحاس والقصدير والـــبرونز والحديد والذهب والفضة وأصبح قادراً علي تشكيلها بعد استخراجها بكميـــات تجارية، استنبط معياراً تجارياً ثابتاً لا يتعرض للتلف أو للزيادة أو النقصـــان. فكانت تلك المعادن كرأس مال ثابت له كثير من المنافع والمزايا ففـــي وقـــت مبكر بإيطاليا وصقلية مثلاً، أخذ النحاس والبرونز مكان الماشية كمقياس للقيمة معترف به.

وقد بدأ سك قطع العملة بمفهومها الحديث في بلاد اليونـــان حوالـــي منتصف القرن السابع ق.م عندما بدأت تظهر النقوش علـــي القطـــع النقديـــة وأصبحت الدولة تحتكر إصدارها وكان لزاماً عليها أن تضع رمزها الخـــاص بها علي نقودها. وهكذا أصبحت العملة تعبر عن شعارات ومعتقدات الـــدول التي أصدرتها وتؤكد استقلاليتها وكيانها السياسي ومن ثم سهل انتقالـــها إلـــي الدول والشعوب الأخرى عن طريق التجارة.

وفي أول الأمر غلب الطابع الديني علي تلـــك الشـــعارات والرمـــوز المضروبة علي قطع العملة، وظل سائداً حتي مجيء الإسكندر المقدوني عـــام ٣٣٣ق.م فكان الإسكندر أول حاكم في التاريخ تظهر صورته الآدميـــة علـــي النقود. ومع ذلك فإن صورة الإسكندر لم تظهر علي النقود في بدايـــة الأمـــر بصورة مباشرة وواضحة بل متمثلة بالمعبود هرقل وحتـــي عندمـــا ظـــهرت صورته بكل وضوح لم توضع إلا بعد أن أعطاه خلفاؤه صفة الألوهيـــة بعـــد وفاته عام ٣٢٣ ق.م.

مع تطور سك العملة في أيونيا وبلاد اليونان تبين أن معدن الألكـتروم لا يصلح كثيراً للتداول نظراً لعدم صلابة المعدن وقله توفره. ولذلـــك طـــور الملك الليدي كرويسوس (٥٦١ - ٥٤٦ ق.م) نوعاً جديداً من النقود اعتمـــدت كلياً علي الذهب الخالص أو الفضة الخالصة. فأصدر منها قطعاً نقدية مدموغة بأختام وأوزان رسمية ثابتة تحمل علي وجهها صورة أسد يهاجم ثوراً وعلـــي ظهرها صورة المعبودة في العاصمة سارديس.

كما ظهرت علي إصداراته النقدية ولأول مرة فـــي التـــاريخ كتابـــة يونانية، وقد انتشرت تلك المسكوكات الليدية الجديدة في الكثـــير مـــن المـــدن ولأول مرة في التاريخ في آسيا الصغرى التي كانت تشكل فيما بينـــها حلفـــاً سياسياً وتجارياً قوياً. وقد كان لكل مدينة الحق في ضرب النقود الخاصة بـــها، فانتشرت نقود تلك المدن أيضاً في بلاد اليونان نفسها حيث طورت هناك إلـــي درجة كبيرة من الناحية الفنية. وبالتالي انتشرت النقود اليونانية إلـــي معظـــم أنحاء العالم القديم علي أيدي تجارهم الذين جابوا معظم أنحائه.

ومع حلول القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت النقود اليونانية لوحـــات فنية رائعة وانتشرت في جميع أنحاء العالم القديم. وبعد ذلك التاريخ بـــالذات أصبحت النقود عملة حكومية رسمية تحمل اسم الدولة وخاتمها الرسمي ضمن قانون النقد لتلك الدول والذي عرف بـــ نوموس Voμoς. ومن هنـــا جـــاء الاصطلاح للمسكوكات بـــ "نومسما". ومن المعادن التي استعملت فـــي ســـك العملة الجديدة ــ عدا الذهب والفضة ــ معدنا النحاس والبرونز ونظـــراً لأن معدن الذهب كان نادراً وثميناً فقد اقتصر استخدامه علي سك كميات قليلة، أما معدن النحاس فكان أكثر توفراً وأسهل استخراجاً فقد اعتمدت فـــي الغالبيـــة العظمي لمسكوكات العديد من المدن اليونانية. وكان معـــدن الـــبرونز عنـــد

اكتشافه ثميناً ونادراً إلا أنه بعد ذلك اعتبر عند اليونان معدنـــاً ثانويـــاً ولـــم يستعملوه في مجال سك العملة إلا في القرن الرابع ق.م وخاصة عندما بـــدأت أثينا بسك بعض عملاتها من هذا المعدن، فأنتشر بعد ذلك استعماله في أنحـــاء العالم القديم. وقد اعتمده الرومان في سك نقودهم منذ بداية سك العملة لديـــهم والتي جاءت متأخرة في القرن الثالث ق.م. أما معدن الحديد فقد اســـتعمل أيضاً في سك العملة ولكن علي نطاق ضيق ومحدود وبصفة خاصة فى دولة إسبرطة اليونانية، وخلال القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد صدرت فى مصر عملات من مادة الرصاص.

وكان أول ظهور للعملة في مدينة ليديا Lydia في آسيا الصغرى فـــي منتصف القرن السابع ق.م.

وكان الشائع قبل ذلك هو نظام المقايضة في المعاملات، وفي عصـــر الإلياذة كان هناك نظاماً متبعاً وهو التبادل بالخيول والأسلحة والأدوات وبعـــد ذلك كان هناك نظام السبائك ففي بادئ الأمر كان حجمها كبير أومن المعـــادن وبعد ذلك قل حجم هذه السبائك وأصبحت تفك إلى قطع من التجار.

وكانت أشكال العملات الأولى غير منتظمـــة وكـــانت مـــن معـــدن Elektron وفي البداية كانت هذه العملات لا تحتوي على صور وفي بعـــض الأحيان تحفر بعض الأشكال البسيطة على أحد الجانبين. ولم يلبث الأمـــر أن وصل إلى زخرفة العملات بالرموز والأسماء. وفي بادئ الأمر كـــان الختـــم المميز للعملة مكتوب عليه Φανεος εμι σήμα ومعناها (أنا) علامـــــة Φανες. أما الصورة فكانت دائماً نفس المنظر. وفـــي حالـــة وجـــود حالـــة المضاف إليه Genitive في العملة مثل ΑΘΕ (ναιων وهذا معناه: (أنـــا)

عملة الآثنيين أو ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ معناها: (أنا) عملة الملك الإسكندر.

أما الجهة الخلفية من العملات المبكرة فقد كانت بدون صورة، وقد اتجه ملك ليديا كرويسوس Kroisos ــ الذي بلغ النضج الفني مداه في عصره ــ إلى إلغاء العملات من الالكترون وسك عملات ذهبية وبرونزية. وبعد سقوط مملكة الملك كرويسوس في عام ٥٤٦ ق.م في معركة سارديس Sardis أتبع الملك الفارسي المنتصر نفس نظام سك العملة وكان يظهر على العملات الذهبية الملك الفارسي وهو يرمى السهم ولذلك سميت هذه العملات في العصر القديم ΤΟΞΟΤΑΙ ومن بعده سميت هذه العملات ΔΑΡΕΙΚΟΙ نسبة إلى الملك داريوس (٥٢١ــ٤٨٥ ق.م). وكان وزن هذه العملات حوالي ٨,٤ جرام. وهذا الوزن لا يزال مستخدماً في العصر الحديث في العملات الذهبية.

أما العملات الفضية فكانت تسمى ΣΙΓΛΟΙ وكان وزنها ٥,٦ جرام. أما أشكال العملات التي استخدمت في التجارة وكوسيلة للمعاملة فقد ظهرت في بداية القرن السادس ق.م في حوض البحر المتوسط حيث لعبت مدن آسيا الصغرى دوراً كبيراً في ذلك حيث كانت هناك مراكز تجارية هامة مثل Ephsos و Miletus و Kyzikos و Chios و Lampsakos.

وقد ظلت هذه المدن تستخدم العملات من الالكتروم حتى نهاية القرن الرابع ق.م حيث تحولت إلى العملات الفضية. أما في بقية المناطق اليونانية كانت العملات فضية منذ البداية وبعد ذلك دخل نظام سك العملة من الذهب والبرونز. أما النحاس فقد ظهر مع ظهور التدهور الاقتصادي في العشر سنوات الأخيرة من القرن الخامس ق.م وكانت جزيرة **Aegina** من أول

المدن التي لها دار للسك وكذلك أثينا وكورنثة كمراكز تجارية كبرى كان لـــها داراً للسك في ٥٧٠/٥٦٠ ق.م.

وكذلك مدينة قورينة حيث كانت مستعمرة يونانية. ومن نهاية القـــرن السادس ق.م كان هناك مراكز لسك العملة في جنوب إيطاليا وصقليـــة وفـــي تراقيا ومقدونيا وعلى سواحل البحر السود وهذا دليل قاطع على أن هذه المدن أصبحت في هذا الوقت مراكز تجارية هامة. أمـــا فـــي بـــلاد اليونـــان ذات الدويلات الكثيرة مثل Phokis و Boiotia و Euboia وفي مناطق أخـــرى فقد تأخر ظهور دار لسك العملة حتى القرن الرابع وكـــانت عملاتـــهم مـــن البرونز.

وكما هو متبعاً في العديد من الفنون الأخرى نستطيع تقسيم الفـــترات الرئيسية في مجال العملة اليونانية إلى ثلاث فترات رئيسية:

١- الفترة الآرخية ٦٤٠ـ٤٩٠ /٤٨٠ ق.م.
٢- الفترة الكلاسيكية ٤٩٠/٤٨٠ ــ ٣٢٣/٣٠٠ ق.م.
٣- الفترة الهللينستية ٣٢٣/٣٠٠ حتى ٢٧ ق.م.

وهذه الفترات محددة طبقاً لأحداث تاريخية معروفة مثـــل الانتصـــار على الفرس وموت الإسكندر الأكبر وظهور القوة العظمى وهى الإمبراطورية الرومانية.

أما العملات المبكرة من العصر الآرخي باســـتثناء عمـــلات صقليـــة فكانت مسكوكة فقط من جانب واحد. أي على الوجه كان هناك رمز لصـــورة في حين الوجه الخلفي كان عليه مربع غائر quadratum incusum.

ويلاحظ في العملات اليونانية الارتباط الوثيق بين المدينة المســـكوك بها العملة والصورة الموجودة على العملة من حيث اسم المدينة والعالم المحيط

بها وأساطيرها وتاريخها فنجد صورة أحد الزهور ΣΕΛΙΝΟΝ كرمز لمدينة Selinus وحيوان البحر ΦΩΚΗ كرمز لمدينة Phokaia والتفاحة ΜΗΛΟΝ كرمز لمدينة Melos والوردة ΡΟΔΟΝ كرمز لمدينة Rhodos، والرمانة ΣΙΔΗ كرمز لمدينة Sidon والنخلة ΦΟΙΝΙΞ كرمز لمدينة قرطاجة الفينيقية، والأسد ΛΕΩΝ كرمز لمدينة Leontinoi.

هذه الرموز كانت تظهر أيضا على النقوش. وكذلك ظهرت رموز تتبع الآلهة اليونانية مثل ظهور نباتات وحيوانات على سبيل المثال أسد أبوللو والبومة الخاصة بأثينا وغزال أرتميس وحمار ديونيسوس.

وفي بعض الأحيان كانت تظهر صور الحكام في هيئة آلهة مثل الإسكندر الأكبر في شكل هيراكليس أو كزيوس آمون.

أما من ناحية الطراز الفني فنجد أن العملة تأثرت بكل الفنون التي نعرفها فنجد مثلا في العصر الآرخي المبكر والمتوسط (٥٨٠ـ٥٢٠ ق.م) تميل العملة إلى تصوير الأشكال الواقعية بالتفاصيل المملة بما فيها الضحكة الأرخية الشهيرة، أما في الفترة الأرخية المتأخرة فنجد تطورا تدريجيا يميل إلى تصوير التفاصيل المثالية والبساطة إلى أن تبلغ العملة أقصى مدى لتطور فنها في العصر الكلاسيكي حيث تعتبر هذه الفترة بحق من أزهى فترات العملة في العصر القديم على الإطلاق.

فبعد الانتصار على الفرس في ٤٨٠ ق.م وازدياد الروح القومية لليونانيين وازدهار التجارة وما تبع ذلك من ظهور المباني الضخمة، بدأ الفن بشكل عام فى الارتباط بالأشكال التقليدية مثل الآلهة والأساطير واتجه ـ بما في ذلك العملة ـ إلى استمداد أشكالا جديدة وطرزا جديدة في التصوير،

وأصبحت زخرفة العملة على الوجهين فخمة وأصبحت المساحة المربعة في الخلف quadratum incusum مزخرفة بالنباتات والعناصر الزخرفية.

وكذلك تغيرت الموضوعات فبعد أن لعب الحيوان دوراً رئيسياً في تصوير مناظر العملة في العصر الأرخي، أصبحت الآن مناظر الصراع والجري ومناظر من العقيدة والحياة اليومية هي المسيطرة على التصوير وكذلك مناظر البحر والسفن والطبيعة.

أما بحلول عصر الإسكندر والتأثير اليوناني على الشرق فقد استحدث الإسكندر نظام عملات فضية بدلاً من الذهبية ولذلك ازدهرت التجارة في أنحاء البحر المتوسط وازدهر الاقتصاد في بلاد اليونان نتيجة لاحتفاظ الإسكندر بنفس نظام العملة اليونانى وكذلك من بعده معظم قواده عدا البطالمة الذين استحدثوا في مصر نظاماً خاصاً للعملة.

طريقة سك العملات في العصر القديم

كانت الطريقة البدائية في سك العملة سهلة وغير معقدة فنجد أن الفنان ينحت الشكل المطلوب على قطعة من البرونز أو المعدن الصلب ثم توضع هذه القطعة المنحوتة على جزء صلب من الحديد إلى أعلى ويوضع فوقها قطعة المعدن المراد تشكيلها إلى عملة وبذلك يكون هناك وجهاً من العملة قد تم صنعه إذا ما طرق العامل فوق العملة بثقل من الحديد. ولكن يوضع فوق قطعة المعدن المراد تحويلها إلى عملة ختم آخر عليه صورة منحوتة ثم يطرق على هذا الخاتم من أعلى ليتكون لدينا عملة ذات وجهين. وتسمى الأدوات التي تستخدم في ذلك كالآتي:

المطرقة ΣΦΥΡΑ

القاعدة السفلية ΑΚΜΟΝΙΣΚΟΣ

الخاتم العلوى XAPAKTHP (شكل ٣)

وبطبيعة الحال كانت المعادن تسخن قبل الطرق حتى تـــأخذ الشــكل الصحيح في الطرق عدا الذهب والفضة فكان يطرق وهو بارد لسهولة تشكيله. وفي بعض الأحيان كان المعدن يحتاج إلى أكثر من طرقه لذلك نلاحــظ فــي بعض الأحوال وجود إطاران على العملة الواحدة Double Struck.

أما الجهة الخلفية من العملة فكانت في بادئ الأمر غــير مصـــورة، عليها مربع عميق quadratum incusum الذي كان يساعد على عـــدم انزلاق العملة عند الطرق عليها ومع مرور الوقت أصبحت هـــذه المســاحة تزخرف إلى خطوط وبعد ذلك احتوت العملة على صورة خلفية مستقلة.

وقد استخدمت في البداية الطريقة الآتية لسك العديد من العملات:

تطبع الصورة من الأمام وتكون بارزة Reliev ومن الناحية الأخـرى نفس الصورة ولكن Negativ واستمر الحال كذلك حتى عام ٥٠٠ ق.م ولكن بعد ذلك استخدمت نفس الطريقة السابقة وهي تصويـــر العملـــة مـــن علـــى الوجهتين بطريقة Positiv أي صورة بارزة على الوجهتين، إلـــى أن جـــاء العصر الهللينستي وكثر وزاد الطلب على العملات نتيجة لازدهـــار التجـــارة واتساع نطاقها فكان لابد من إيجاد طريقة ميكانيكية لتوفير الوقت ولطبع أكبر عدد من العملات بأقل التكاليف والمجهود، فتم ربط عملية سك العملة بأختـــام Positiv تعمل مع بعضها البعض وبذلك تتم عملية السك في سهولة وســرعة كبيرة، ويمكن تقدير عدد العملات التي تصنع من خاتمـــة واحـــدة بحوالـــي ٤٠٠٠-٦٠٠٠ عملة.

نظام العملة الإغريقي

اختلف وزن العملات من مدينة إلى أخرى ولكن نعطى مثـــالاً علـــى الوزن في أثينا، وهو الوزن الذي كان سائداً في حساب العملات اليونانية:

1 Talent 26, 196 Kg = 60 Minen.
1 Mine 436, 6 g = 100 Drachmen.
1 Drachme 4, 36 g = 6 Oboloi.
1 Obolos 0, 72 g = 8 Chalkoi.

وكانت الدراخمة اليونانية مقسمة إلى فئات منـــها Dekadrachmen وهي عشرة دراخمات، Oktadrachmen وهي ثمـــان دراخمـــات وكذلـــك Tetradrachmen وهي أربع دراخمات.

وبطبيعة الحال لابد من معرفة القوة الشرائية لهذه العمـــلات ولدينـــا بعض الأمثلة على ذلك ولكن بصفة تقريبية:

في عام ٦٠٠ ق.م كان ثمن العجل ٥ دراخمة في حيـــن كـــان ثمـــن الخروف يساوي ١ دراخمة.

الجائزة التي يحصل عليها أحد الفائزين في الألعاب الأوليمبية حوالـــي ٥٠٠ دراخمة كأجر له وكان يكفيه هذا المبلغ هو وعائلته حوالي عام كـــامل، أما ثمن التمثال البرنزي فكان ٣٠٠٠ دراخمة.

وفي النصف الأول من القرن الرابع في أثينا كان ثمن العبد يـــتراوح بين ١٥٠-٢٠٠ دراخمة وكانت أجرة العامل في اليـــوم الواحـــد مـــن ٢-٣ أوبول. أما تكاليف الفرد المعتدلة في اليوم الواحد فكانت حوالـــي ٣ أوبـــول. وكان العامل في بناء معبد الأرخثيون يتقاضى ١ دراخمة في اليـــوم الواحـــد وكانت تكاليف نقل عمود من بنتليكون إلى Eleusis يتراوح بيـــن ٢٠٠-٤٠٠ دراخمة.

وكان الثوب يتكلف حوالي ١٨ دراخمة، وأجر المهندس المعماري في العام كان حوالي ١٢٦٠ دراخمة تقريباً، أي ٣ دراخمة و ٣ أوبول يومياً.

بدايات العملة اليونانية

التبادل قبل اختراع العملات

قديماً في عصور ما قبل التاريخ وقبل أن يعرف الإنسان نظام النقد كان لزاماً عليه أن يجد طريقة ليحصل على احتياجاته، وقد وجد ضالته هذه فيما عرف باسم نظام المقايضة ويرى "آدم سميث" أن النزوع إلى تبادل شيء أو مقايضته أو مبادلته بشيء آخر يعتبر من المقومات الأساسية للطبيعة الإنسانية، ففي العصر الحجري القديم نجد أن بعض السلع قد عثر عليها في أماكن غير التي أنتجت بها، فمثلاً وجدت الجواهر في شمال إيطاليا وسويسرا في حين أن مناطق إنتاجها في ساحل الأطلنطي والبحر الأحمر، وقد تمت أشكال التبادل البدائية عن طريق مقايضة شيء بشيء آخر دون أي تدخل نقدي.

فالمقايضة نشاط مؤثر، فالبضائع المقبولة بالتبادل استخدمت كميدان لهذا التبادل على مجال واسع، يمتد من الأشياء الطبيعية إلى الصناعية، ومن النفعية إلى تلك التي استخدمت كنوع من الترف، مثل: محاصيل من الأراضي الزراعية، ماشية، خمور،زبد، ملابس، محارات وحتى الخدم.

وفي اليونان إبان عصر هوميروس استخدمت السفافيد، والقوائم الثلاثية، والأواني، والفؤوس والحلقات بمثابة نقود للمدفوعات الصغيرة وكانت مصنوعة من البرونز ولكن في عصور ما بعد هوميروس استخدمت السفافيد الحديدية هذا إلى جانب استخدام الثيران.

وتظهر في أقدم السجلات البابلية التي ترجع لحوالي ٣٠٠ ق.م السلع القابلة للتبادل مثل الذهب، الفضة، الرصاص، البرونز، النحاس، العسل، السمسم، الزيت، النبيذ، الخميرة، الصوف، الجلود، لفائف البردي، والأسلحة، والتي كانت تستخدم للمقايضة بدرجات متفاوتة.

ومما يدل على أن الماشية استخدمت كوسيلة للتبادل لفظة "Pecunia" بمعنى نقود مشتقة من لفظ "Pecus" أي ماشية.

نشأة العملات

مع الانتشار الواسع للتبادل التجاري تظهر عيوب المقايضة حيث أن التبادل كان يتم على أشياء يصعب حملها مثل الأغنام إلى جانب أن المقايضة تحتاج إلى التزامن المزدوج للرغبات، بمعنى أن يرغب طرفي التبادل بالمقايضة على ما لدى كل منهما من السلع وأن يقتنعا بتساوى قيمة السلعتين وهذا ما كان يصعب تحقيقه وهنا دعت الحاجة إلى وجود وسيلة دائمة ممكنة الحمل سهلة التشكيل قابلة للتقسيم.

وهكذا بدأت الفكرة الأولى في استخدام المعادن كمقياس لتحديد القيمة. ولم تكن اليونان وحدها التي تفكر في استخدام المعادن لتحديد قيمة المنتج بل نجد أن جزيرة كريت ومصر قد استخدموا قضباناً من الذهب لهذا الغرض، ولكن عملية الطبع على هذه المعادن لاستخدامها كعملة هو اختراع يوناني.

في البداية كانت المعادن تحدد بالحجم والوزن ثم بعد ذلك اتجهوا إلى الختم على العملة حتى تحل مشكلة الوزن، حيث كان الختم أحد الأدلة على وزن العملة وقيمتها. وفي إيطاليا وصقلية حل النحاس والبرونز مكان الماشية، أما في شبه جزيرة البلوبونيز وخاصة "أهالي إسبرطة" فقد استخدموا الحديد.

ومنذ عصور مبكرة في الشرق استخدم الناس الذهب والفضة حتى أن "Abraham" يذكر أنهم أغنياء في الماشية، والفضة، والذهب، كقطع للقيمة في الشرق ولكن ليس كعملة ولم تكن تختم بل كانت تعد بالدراية، وكانت تخدم أغراض التجارة، وتنظم بوزن الـ "Shekel" والـ "Mina" والتي قسمت إلى "Ten- Shekel"، خمسة عشر شيكل فضية "Mina " فضية ملكية و "Mina" ذهبية.

وهذا يعنى أن الحضارات الشرقية القديمة مثل السومرية والفرعونية لم تلجأ إلى صناعة العملات بشكلها المعروف عند اليونان ولكن استخدمت وحدات المعادن في تعاملاتها التجارية، ولكن بعد اختراع العملات بفترة استخدموها لسهولة حملها وانتقالها كما أصبحت تستخدم لحفظ الثروات.

كانت بداية معرفة العملات في آسيا الصغرى ولقد كان ذلك نتيجة للحياة التجارية التي عاشها سكان هذه المنطقة الذين عاشوا في شريط اليابس الضيق بين الهضبة والبحر، والتي عرفت بعد الغزو الدوري باسم أيونيا "Ionia" وأصبح اليونانيون الأيونيون سكان لهم موقع متوسط يأخذون منتجات الدول ويصدرونها عبر بقية أجزاء اليونان، وبذلك بدأت لديهم الحاجة أكثر من غيرهم إلى ابتكار مناسب للتبادل عبر البحار، وقد وجدوا ضالتهم في المعادن أو العملة.

بدأت صناعة العملات في ليديا في آسيا الصغرى في القرن السابع ق.م ويرجح أنها بدأت حوالي عام ٦٧٥ - ٦٥٠ق.م إلا أن بعض الآراء تذكر أنه من الصعب تحديد بداية العملات، غير أنه يمكن تحديد ذلك عملياً بالوقت الذي بدأ فيه التجار الأيونيون تجارتهم الخارجية عبر البحار، وهو الذي لا يبعد كثيراً عن القرن التاسع ق.م.، والبعض الآخر يذكر أنها ربما

ختمت في نهاية القرن التاسع وبداية القرن الثامن ق.م فـــي ليديـــا "Lydia"، ولعل السبب في هذا التباين هم الأثريون الذين لا يقبلوا إلا مـــا تثبتـــه اللقـــى الأثرية، حيث عثر على مجموعة من العملات ضمن الكنوز التي عثر عليـــها في معبد أرتميس في أفسوس Artemis At Ephesus والتي ترجع إلى مـــا قبل ٦٥٠ ق.م، وعثر على أقدم العملات مدفونة تحت قاعدة تمثـــال الإلهـــه "أرتميس" ومن ذلك يتضح أنه لابد أن تكون استخدمت قبل أن تدفـــن بفـــترة ليست بقليلة.

الموضوعات المصورة على العملات

لم تكن عملات الالكتروم الليدية المبكرة تحمل تصميماً محدداً حيث لم يظهر عليها سوى ضربات السك الغير منتظمة فكانت كتلة المعـــدن تســـخن لتكون جاهزة لعملية السك.

كان الستاتير البدائي بيضاوي الشكل ودائماً يوجد عليه ثلاث ضربـــات الوسطى كبيرة والجانبيتان أصغر وشكلهما مربع وهذه الأشكال الخشنة التـــي ظهرت على العملات المبكرة توضح أن من تولى سكها هو تاجر أو صـــائغ وسكها من أجل أغراض شخصية.

بعد ذلك بدأ التصوير على وجه العملة ولكن كان يتـــم النقـــش علـــى الوجه الخشن للعملة مثل تصوير الماعز أو الديوك المتحاربة على وجه عملـــة ليديا. وعلى العملة التي سكت في المدينة المستقلة بذاتها يطبـــع ختـــم الملـــك (αρασημον ?) الذي يحكم المدينة والذي غالباً ما يكون شعار أو رمز للإله المحلي للمدينة مثل أرتميس في أفسوس أو أسد أبوللو في ميليتوس.

وبمرور الوقت أصبح اختيار الموضوع الذي يصور على العملة أكثر تنوعاً وتعقيداً، ففي بعض الأحيان يكون الشعار المصور على العملة مرتبطـــاً

بتاريخ المدينة أو الملامح الجغرافية للمدينة أو شخصيات دينية أو أسطورية أو حتى الألعاب والاحتفالات التي تقام في المدينة. وفي بعض الأحيان كانت تظهر أسطورة كاملة على العملة مثل أسطورة ميرا في ليكيا. من الملاحظ أن صور الحكام والملوك لم تظهر على العملات إلا بعد مجيء الإسكندر وبداية فكرة تأليه الملوك بعد موت الإسكندر.

أمثلة من الموضوعات التي ظهرت على العملة

مجموعة من الآلهة والشخصيات التي صورت على مختلف أنواع العملة اليونانية:

أفروديت Aphrodite

واحدة من الآلهة الأثنى عشر الأولمبية الكبرى، هي إلهة الحب والجمال والنسل وإخصاب النبات والحيوان وتحرك الحب في قلوب العاشقين وتربط بينهم برباط الحب والزواج. تظهر في أحيان كثيرة على العملات ومعها حصان البحر أو الدولفين. كانت تمثل على العملة عارية، ونصف عارية أو بملابسها ومتوجة وفي بعض الأحيان يصحبها ايروس "Eros".

"أبوللو" "Apollo"

هو إله الشمس، وأحد الآلهة العظمى الإغريقية، وابن "زيوس" "ولوتو". كان أيضاً إلهاً للفن والشعر والموسيقى وراعياً للماشية ورسول أبيه للآلهة والبشر وكان إلهاً للغيب والشباب. وكانت رأس "أبوللو" تصور مكللة بتاج من أوراق العنب وتظهر القيثارة كأحدى مخصصات هذا الإله وكانت من الأشكال المعروفة التي صورت على العملات الإغريقية المبكرة.

"أريس" "Ares"

إله الحرب وابن "زيوس" و "هيرا" ويظهر على عدد من العملات راس أريس وعليها خوذة إما بذقن أو بدون، ويظهر بهيئة كاملة في بعض الأحيان وعلى رأسه خوذة وأيضا عاري الجسد، أو يرتدي درع ويمسك رمح، وفي بعض الأحيان يظهر مع "أفروديت".

"أرتميس" "Artemis"

هي ابنة زيوس وشقيقه أبوللو التوأم وتحظى بمرتبة رفيعة بين آلهة الأوليمبوس، وهي ربة الصيد العذراء التي تتجول في الغابات والسهول والتلال، تحصى الحيوانات وترعى الصيادين وتقوم على تنمية النباتات وإخصاب الحيوان وهي ربة الأطفال والعذارى وتشغل بين الإناث المكان الذي يشغله أبوللو بين الذكور. وكذلك فهي إلهة القمر وحامية الشباب.

وقد ظهرت على العملات بأشكال متعددة حيث مثلت كصيادة بالسهم والقوس، وتجرى، أو تقتل غزالاً،وكانت أيضاً تصور راكبة عجل وتمسك قناع فوق رأسها، وأيضاً تصور بنفس طراز تماثيلها في "أفسوس".

أسكليبيوس" Asklepios"

إله الطب والدواء والشفاء، يصور في شكل رجل كامل النمو، في بعض الأحيان يقف إلى جواره الطفل تليسفوروس "Telesphoros".

"أثينا " "Athena"

إلهة الحكمة وراعية الصناعة والفنون، تقود الرجال إلى أخطار الحرب وتمنح الأبطال رعايتها بالإضافة إلى أنها حامية المدينة وهي مانحة الخصوبة للنبات والحيوان. صورت على العملة بشكل كامل أو رأسها فقط أو

جزعها العلوي. دائما ترتدي الخيتون، بيبلـــوس، الخـــوذة، تمســـك بـــالدرع والسيف.

في بعض الأحيان تظهر وهي تقذف الصاعقة وتغطى ذراعها بـــدرع أو تمسك بالإلهة "نيكي" "Nike" إلهة النصر وكانت مقدساتها البومة، الثعبـــان، غصن الزيتون، وتظهر هذه المخصصات معها على العملة.

كان لها مسميات أخرى مثل "Areia" في برجامة، "Ilias" و "Ilium" و "Itonic" في تساليا "Thessaly" أو غيرها.

"ديميتر" Demeter

إلهة الخصوبة والزراعة، تظهر رأس "ديميتر" على العملات مغطـــاة بتاج القمح أو بحجاب، وتظهر في بعض الأحيان تبحث عن ابنتها برســـفوني الذي تزوجها هاديس إله العالم السفلي حاملة الشعلة في يدها وتقف على عربة الخيول "Chariot" التي يجرها اثنين من الثعابين المجنحة.

زيوس Zeus

كبير الآلهة اليونانية الأثنى عشر على جبل الأوليمبوس وهم زيـــوس، بوسيدون، أبوللو، أريس، هرميس، هيفايسفوس، هستيا، ديميتر، هيرا، أثينـــا، أفروديتي، أرتميس، الذين يخلصون له النصح في ظل مشيئته وهو صـــاحب القدرات والخوارق في تصريف أمور الكون، سلاحه الصاعقة وهو صـــاحب العواصف والأعاصير.تزوج من هيرا زواجاً شرعياً. وقد قدسه العالم اليوناني بأكمله.

وكان يصور دائماً مرتدياً غصن الزيتون، ملتحي، عاري أو نصـــف عاري، يقذف بالصاعقة أو يجلس على العرش.

هيراكليس Heracles

أشهر الأبطال الإغريق على وجه الإطلاق. ظهر علـى عديـد مـن العملات اليونانية، برأسه أو بجزعه، أو بجسده كاملاً. يظـهر فـي بعض الأحيان في شكل شاب بدون لحية رأسه مغطاة بجلد النمر يظهر أيضاً بشكل رجل ملتحي عادة وعاري الجسد، يمسك بجلد الأسد أو السهم. كانت أعمالـه الشهيرة الأثنى عشر مادة خصبة لموضوعات علـى ظـهر العملـة. وهـذه الأعمال هي:

قتل أسد نيميا ــ قتل الهيدرا ذات الرؤوس التسـع ــ صيـد غزالـة أركاديا ذات القرون الذهبية ــ صيد الخنزير الـبري ــ تطـهير الحظـائر الأوجية ــ إبادة الصقور الاستوفالية ــ كبح جماح الثور الكريتي ــ القبـض على جياد ديوميديس ــ قهر الأمازونات ــ الاستيلاء على ماشـية العمـلاق جيروون ــ الاستيلاء على تفاحات الهيسبيرديس ــ اسر كيربوريس حـارس العالم السفلي.

هرميس Hermes

هو إله الخطابة والبلاغة، واختاره والده زيوس ليكون رسولا للآلهـة والبشرية وإلهاً للتجارة والأسواق وحاميا للمسافرين. ولقـد ابتكـر هرميـس الحروف الأبجدية والأرقام واخترع العود وابتدع علم الفلك وهو رب الرعـاة وراعي الحيوان والنبات وجالب النوم ومرشد الأرواح إلى العالم السفلي.

نيكي Nike

إلهة النصر والانتصارات، ودائماً ما تصور الإلهة نيكي علـى أنـها سيدة في مقتبل العمر لها أجنحة طويلة تمكنها مـن الطـيران حتـى تمنـح

المنتصرين الأكاليل، ولم تكن تمنح هذه الأكاليل من خلال الحروب فقط، ولكن كانت تمنحها أيضاً للفائزين في المسابقات والغناء والألعاب الرياضية، وكانت دائماً تصور وهي تحلق فوق رؤوسهم ممسكة بالإكليل.

بان Pan

هو ابن الإله هيرميس واصبح رمزاً للطبيعة وأخذ بان عن أبيه حبه للمسرح فمضى إلى الغابات يراقص الحوريات ويعزف على القيثارة والعود ولقد وكلت إليه مهام رعاية القطعان وتنبيه المسافرين إلى الخطر وذلك ببث الفزع في قلوبهم وهكذا أشتق اسم الفزع Panic من اسمه، وقد صوره رعاياه في شكل إنسان له قرنان قصيران ولحية كثيفة وساقا ماعز.

برسفوني Persephone

زوجة هاديس وهي ملكة الموتى وعادة ما تصور وهي تحمل شعلة في يدها.

بوسيدون Poseidon

إله البحار والمحيطات ومثير العواصف والرياح يهب الملاحين السلامة ويشرف على كل ما يجرى في البحر من صيد أو تجارة أو معارك حربية وكان ينتقل في مركبة ذهبية تجرها جياد سريعة العدو ذات حوافر برونزية تمشي في ركابها مخلوقات بحرية. وكان يحمل حربة ذات ثلاث شعب يزلزل بها الأرض ويشق الصخور وهي التي شكل بها حصانه. وكان سكان الأرض ينظرون إليه بوصفه رب المياه العذبة في البحيرات والأنهار والينابيع وهو ملهم الإنسان قيادة الخيل وحامي جياد السباق وكانت تقام الألعاب الأتروسكية تكريما له.

ديونيسوس

هو ابن زيوس وسيميلا وما كاد يشب عن الطوق حتى أتقن فنون الزراعة وخاصة زراعة الكروم وتقطير النبيذ من عصير العنب مما جعله إلهاً للخير ولإخصاب الطبيعة.

وقد انتشرت عبادة ديونيسوس في كل أنحاء بلاد اليونان وأقيمت له المهرجانات الديونيسية التي كانت تضج بالمرح والعربدة والرقص والموسيقى وذبح القرابين وكان الإله ديونيسوس يظهر وهو ممسك بعناقيد العنب وفي اليد الأخرى يمسك بكأس الخمر Kantharos.

ايروس Eros

هو ابن أفروديت وصور كطفل يتأرجح مرحاً وتخضع الآلهة والبشر لسلطانه فهو إله الحب ويحمل إيروس قوساً وجعبة السهام ويلقي السهام في قلوب المحبين والعاشقين وتساعده أجنحته الذهبية على الطيران وسرعة الحركة.

هيليوس Helios

هو إله الشمس وقد وصفه هوميروس أنه كالشجاع الذي يعبر المحيطات ثم يعود في آخر النهار ليدخل في بوتقته أي الليل. وكان الديك أشهر الحيوانات المقدسة لهذا الإله. وقد صوره الفنانون على أنه شاب شرير ذو لحية وتغطى رأسه أشعة الشمس ويقف على عربته التي تجرها الخيول.

اريتوزا Arethusa

هي إحدى حوريات النيمف وهي تعرف بأنها حورية النافورات، ولعل وظيفتها الأساسية كانت حراسة أرتميس وحمايتها أثناء استحمامها لذا كـــانت تتحول إلى نبع.

المناسبات الخاصة التي سكت لها العملات

أ-الألعاب الشعبية والاحتفالات الدينية

في كل الأراضي اليونانية، منذ الآونة الأولى وحتى المتأخرة، كـــانت هناك عادات محددة وموحدة وروابط مشتركة تربط الأفـــرع المتفرقـــة مـــن الجنس الهلليني في عائلة متجانسة نسبياً، من هذه الروابط عدد من الألعـــاب والاحتفالات الكبيرة، دينية وسياسية، والتي يشترك فيها اليونانيون من مختلف المدن وبطبيعة الحال هذه الاحتفالات لم تكن في حاجة إلى زيادة عدد سـكات العملة فقط. ولكن في حاجة إلى سكات خاصة أيضاً، وعلى ذلك هناك عـــدد كبير من سكات العملة تنشط فقط في هذه الفترات.

في بعض الحالات، كان نوع العملة كافياً لتحديد الاحتفال. بينما فـــي أحيان أخرى كان يضاف اسم الاحتفال الذي سكت في مناسبته العملة، أو حتى اختصار له مثل (**Αχελοιο αεθλον**) في ميتـــابنتوم: "Metapontum" من أجل أوليمبيا "Olympia" ومن أجل "Ithomaia" في ميسينيا.

ومن أهم الاحتفالات التي سجلت على العملة:

أولاً: الألعاب والاحتفالات الهللينية الكبرى

١- الألعاب الأوليمبية

الألعاب الأوليمبية الشهيرة وهي تقام على شــرف الإلــه "زيــوس"، وكانت تقام في بيسا "PISA" في مقاطعة أليس "Elis" كل أربع سنوات فــي شهر "يوليو" "July". وقد بدأت هذه الألعاب لأول مرة في عام ٧٧٦ ق.م.

٢- الألعاب البيثية

الألعاب البيثية وهي الأكثر أهمية بعد تلك الأوليمبية، وتقام علــى شرف الإله أبوللو Pythios في دلفى "Delphi" في السنة الثالثــة مــن كــل أولمبياد في شهر يناير.

٣- الألعاب الايثمية

كانت الألعاب الاثيميــة "Isthmian" تقــام علــى شــرف "Ino" و "Melikertes" ويحتفل بها في كورنثة كل عامين (الأول، والثالث من كــل أولمبياد) في الصيف والربيع بالتبادل. لا توجد عملات تحمل إشــارات لــهذه الاحتفالات إلا في كورنثه فقط.

٤- الألعاب النيميه

وهي الألعاب التى أحتفل بها في "كليونا" ثم مؤخراً في "أرجوس" كــل عامين (الثاني والرابع من كل أولمبياد) في الشتاء والصيف بالتبادل. وظهرت هذه الاحتفالات على عملات أرجوس المنقوش عليها كلمة (Νεμεια) وفــي بعض الأحيان مقترنة بالألعاب الهيرية.

ثانياً: الاحتفالات على شرف الآلهة المتعددة

١ - الأحتفالات الاسكليبيوسية

تقام هذه الاحتفالات على شرف الإله "أسكليبيوس" في مدن متعددة منها "ابيداورس"، "فيلادلفيا" وغيرهم.

٢ - الأحتفالات الديونيسوسية

تقام على شرف الإله "ديونيسوس" في مدينة نيكايا "Nicaea" وفي مدينة أدانا "Adana".

٣ - الأحتفالات الهيرية

تقام على شرف الإلهة هيرا في أرجوس.

٤ - الأحتفالات الثيوجمية

تقام على شرف زواج هاديس وبيرسفوني في نيسا "Nysa" بفرنسا.

٥ - الأحتفالات الكيباريسية

احتفال يقام على شرف الإلهة "أرتميس" في "Lacedaemon".

٦ - الأحتفالات الليكية

تقام على شرف الإله "زيوس" "لاكيوس" في "Negalopolis".

٧ - الأحتفالات التيبمنية

احتفال يقام على شرف الإله "أبوللو" "تيريمنايوس" في "Tyatira".

ثالثاً: احتفالات على شرف الملوك

بدأت هذه الاحتفالات منذ عهد الإسكندر الأكبر مثل: احتفال الإسكندرية والذي كان يقام على شرف الإسكندر الأكبر في "بيروا" "Beroea" بمقدونيا حيث نقش على العملات. **(ΟΛΥΜΠΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ)**

رابعاً: الألعاب المشتركة واحتفالات المقاطعات

١- كوينا "KOINA"

احتفال "كوينا" أو "كونيوس" الذي أقيم بمناسبة الاجتماع الدولي للمجلس الإقليمي فيظهر على العملة نقش وهذا يعني أن هذا الاحتفال خاص بإقليم آسيا.

٢- Οικογμενικα

ألعاب شعبية حيث كانت المسابقة تفتح لجميع القادمين.

٣- Πανιονια

ألعاب تقام في مناسبة تقابل ثلاث مدن.

٤- Θεμιες

ألعاب يحتفل بها في "بامبفليا" "Pamphylian" والمدن الصقلية المختلفة وكانت الجوائز فيها عبارة عن مجموعة من النقود. هذا إلى جانب عدد من الاحتفالات الأخرى.

ب- عملات سكتها تحالفات المدن

١- عملات الحلف السياسي أو الفيدرالي

مثل العملات التي أصدرها حلف مدن "بيؤتيا" ومدن "خلقدونيا"، وذلك في القرن الخامس والرابع ق.م. وفي فترة متأخرة الحلف الآخر وتحالفات أخرى. هذه العملات تميزت بأنها ذات طراز موحد إلا أنها لم تسك في دار سك مركزية واحدة.

٢- عملات التحالف التجارية

هذه التحالفات كانت تقام للمنافع التجارية والعلمية التي تكتسب من التبادل.

٣- عملات التحالف العسكري

هذه تحالفات أقامتها مدن تعاهدت على الدفاع المشترك ضد عدو مشترك، وكانت تسك نقود لهذا الغرض. وأفضل الأمثلة على ذلك:

حلف (συμαχικα νομισματα) وقد أصدر عملات فضية من فئة الستاتير خاصة بإفسوس، اياسوس، كنيدوس، ساموس، ورودس في عام ٣٩٤ ق.م واجتمعت هذه المدن وأصدرت ستاتير فضي، وجد لأغراض التحويل بسهولة إلى "Didrachms" الأيجينية"، "Tridrachms" الروديسية.

على وجه تلك العملات: نجد النقش (ΣΓΝ) يشير إلى هيراكليس الطفل يقبض على ثعابين.

على الظهر: رموز مختلفة للمدن المتحالفة. عملات هذا الحلف سكت بمناسبة انتصار "Canon" وسلام "Antalcidas" في ٣٨٧ ق.م.

ولم تعرف التحالفات من هذا النوع في التاريخ إلا من تلك الأنواع الخاصة من العملات.

٤-عملات التحالفات الدينية

هناك نوع من إصدارات العملات الدينية السياسية مكونة من عملات سكت باسم أحد صناع المعابد أو الاحتفالات والألعاب المقدسة التي تجمع عدد من المدن مثل ΟΛΥΜΠΙΚΟΝ: وذلك لكي توزع على المدن المشتركة في هذه المناسبة.

النقوش على العملات

أ-النقوش على العملات قبل عصر الإسكندر

لقد كان ضمان العملة المبكرة، هو ختم الجهة المسئولة عن سكها، ويكون إما طابع أو رمز، هذا الختم البسيط كان معترف به في المدينة التي سكت بها العملة والمدن المحيطة بها إلا أن هذا الإمضاء كان يعد غير كافي عندما انتشرت العملات.

في البداية كان لابد من إضافة الحرف أو الأحرف الأولى من اسم المدينة إلى الشعار الذي اختارته تلك المدينة ليعبر عنها مثل:

- إلى جوار "دولفين" في فوكايا "Phocaea"
- إلى جوار "البيجاسوس" في "كورنثه" وكان هذا كافيا ليكون ختم محلي.

لدينا أيضا نقش شهير يظهر على ستاتير من الالكتروم من مدينة "أفسوس" يرجع إلى الفترة الأرخية وهو نقش **Φανες εμι σημα** هذا المصطلح كان كافيا ليكون مفتاحا للنقوش التي ظهرت على العملة. بعد ذلك أصبحت السكات أكثر منها ذي قبل حيث أنها أصبحت تعبر عن المدينة وتراجع الرمز المحلي إلى ظهر العملة بل وربما اختفى تماما.

وفي معظم الأحيان تتكون النقوش على العملات من:

١- صفة جنسية مضاف إليها جمع

والتي تعبر عن جنسية من قام بسكها مثل **ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ** والتي تذكر أن العملة سكها السيراكوزيون.

٢- اسم الحاكم على العملة

أثناء فترة حكمه مثل: سلسلة الأسماء على عملات بيؤتيا "Boetia" خلال النصف الأول من القرن الرابع ق.م.

٣- أسماء الشخصيات الدينية البارزة

مثل "أيسيليثيريوس" و "ديويللانيون" وكذلك الأمثلة العديـــدة لــرؤوس الآلهة اليونانية والأبطال.

٤- مناسبة سك العملة

في حالات نادرة تنقش مناسبة سك العملة مثل التترادرخمة الشــــهيرة من "سيراكوز" عليها AΘA في مصاحبة الدروع علامة على جـــائزة لأحـــد الألعاب.

ب- النقوش على العملات بعد عصر الإسكندر

منذ عهد "الإسكندر" بدأ يؤول أمر شرعية سك العملات إلى الملـــوك فبدأت تظهر صور الملوك الشخصية ونقوش بأسمائهم وجنسياتهم على العملة، أو تضاف إلى صورة "الإسكندر" الشائعة.

بعد ذلك بدأ العصر الإمبراطوري بنقوشه الخاصة به فـــي مختلــف المدن اليونانية.

تأريخ العملات طبقاً لطرازها الفني

من المعروف أن العملة اليونانية تعتبر ملف أو ثبت للفـــن اليونـــاني حيث تعكس لنا أساليب الفن اليوناني وحتى فتراته المتأخرة.

لذا فقد قسمت العملات إلى فترات طبقاً للأسلوب الفني الـــذي ظـــهر عليها وهذا التقسيم هو:

* فترة الفن الأرخي ٧٠٠ـــ٤٨٠ق.م

والتي امتدت منذ اختراع العملات وحتى الحـــروب الفارســـية، هـــذه الفترة شهدت التطور من الخشونة التامة إلى وضوح الشكل المرســـوم علـــى

العملة. تميزت هذه الفترة بالصلابة والجمود وهذه سمة الفن اليوناني في تلك المرحلة حيث يظهر على العملات في تلك الفترة شكل حيواني أو رأس حيواني حيث كان الوجه البشري قليل الظهور، وإذا ظهر يكون الوجه فى شكل جانبى "Profile"، بينما تظهر الأعين فى شكل أمامي "Frontality" والشعر يمثل بنقاط دقيقة، والفم يحمل الابتسامة الأرخية المميزة.

أما على ظهر العملة فهو لا يحمل شيء سوى المربع المعقوف المقسم إلى أربع أجزاء أو ثمانية أو إلى مثلثات.

لدينا مثال من تلك الفترة: ستاتير فضي من "بوسيدونيا" يؤرخ بحوالي ٥٢٥ــ٥١٥ ق.م محفوظ في المتحف البريطاني بلندن (شكل ١٢).

وأيضاً ستاتير فضي يرجع إلى حوالي ٥٠٠ ق.م (شكل ١٣) وهذان المثالان يوضحان تطور فترة العصر الأرخي وطبيعة طرازه على العملات.

*** فترة الفن الانتقالي ٤٨٠ــ٤١٥ ق.م**

وهي الفترة الممتدة من الحروب الفارسية وحتى حصار أثينا لسيراكوز، وفي هذه الفترة القصيرة حدث تطور ملحوظ في المهارات حيث اختفى المربع الغائر على الظهر، أو تطور إلى مربع بداخله شعر أو نوع ما من التقسيمات الشرقية مع اسم المدينة أو الحاكم الذي سُكت العملة تحت إمارته.

وتتميز الموضوعات الممثلة على العملة في تلك الفترة بظهور الأشكال المرسومة، وتوضح بداية الفهم الحقيقى للتفاصيل التشريحية للجسم البشري ومع نهاية القرن الخامس بدأ التطور نحو حرية الحركة فى الظهور.

ولدينا تترادراخمة من "ناكسوس" في صقلية، توضح هذا الأسلوب، وترجع إلى حوالي ٤٦٠ ق.م، على الوجه تظهر رأس ديونيسوس، بينما على

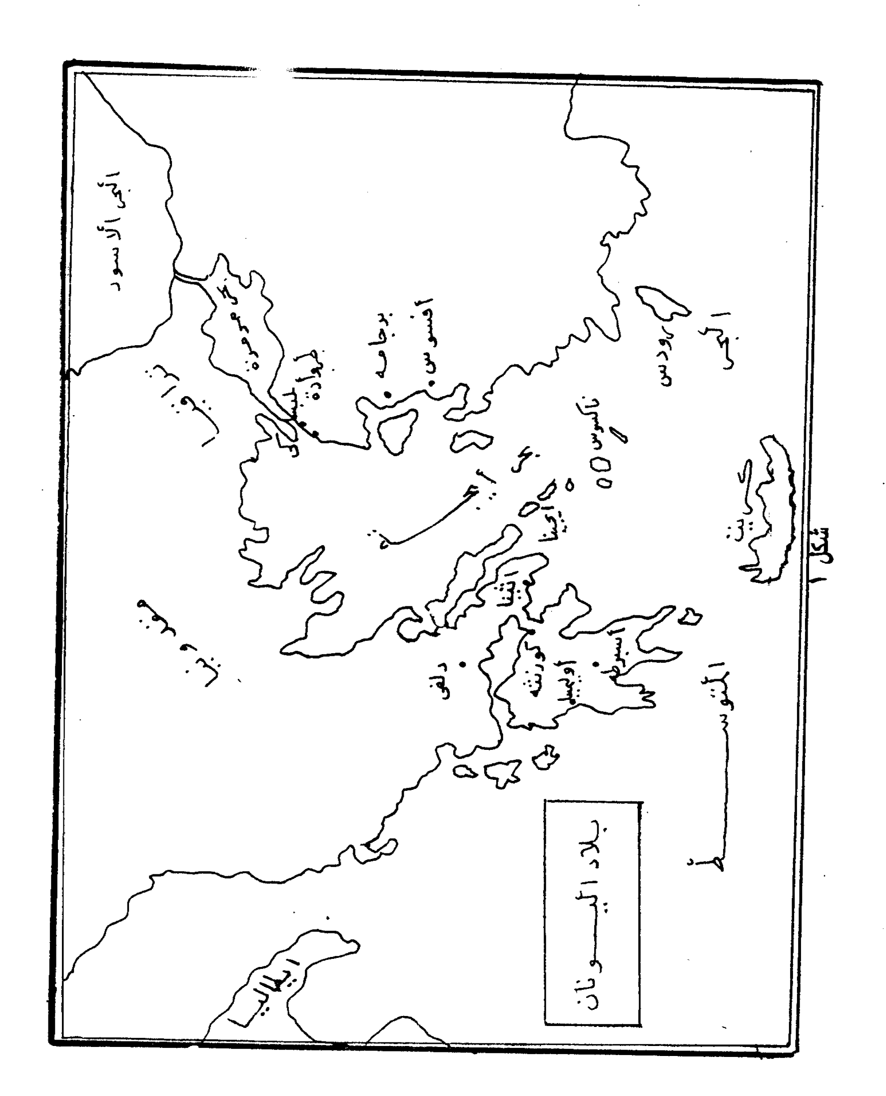
الظهر نجد سيلينوس جالس القرفصاء (شكل ١٤). كانت العديد من المسكوكات المتأخرة تحمل توقيع صانعها مثل "هيراكليديس" الذي وضع اسمه على فئة تترادرخمة من كتاني "Katane" على رأس أبوللو في شكل أمامي وعربة تجرها أربع خيول (شكل ١٥).

*** فترة الفن الرفيع ٤١٥ـ٣٣٦ ق.م**

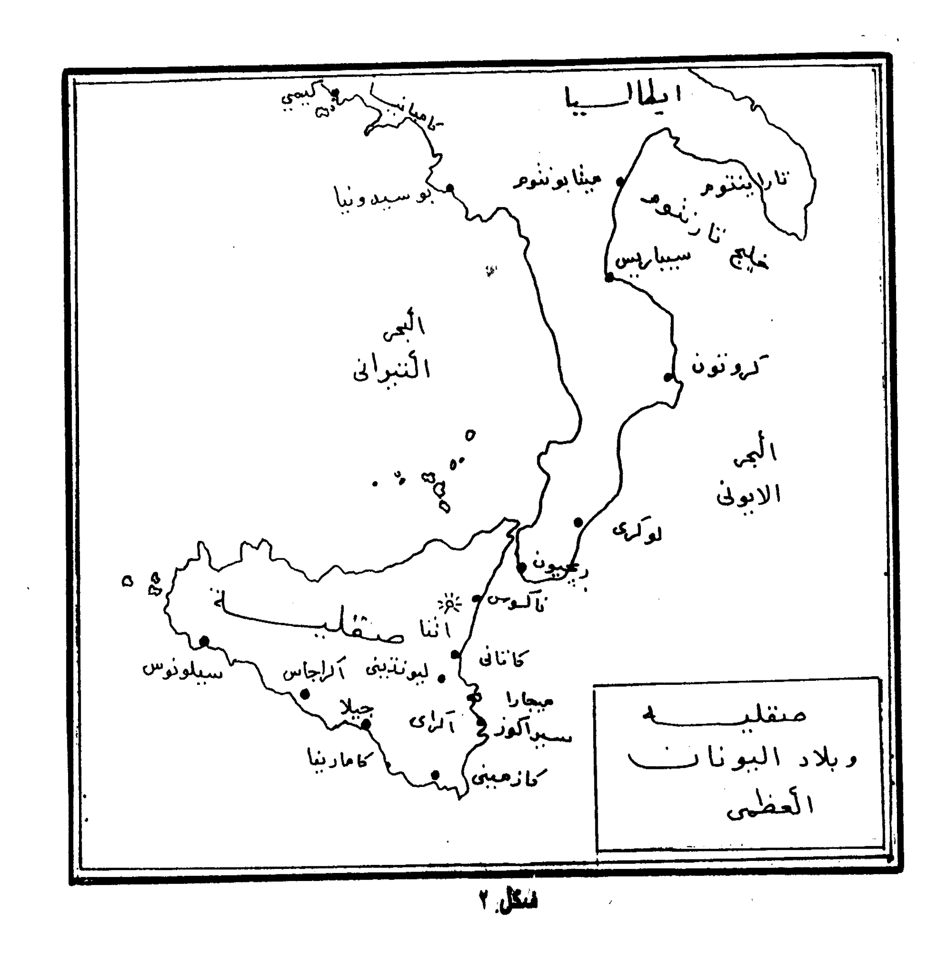
تمتد تلك الفترة من حصار سيراكوز وحتى وصول الإسكندر، وقد بلغ فن النحت على العملات فيها إلى أوج تطوره، حيث تميزت هذه الفترة بالحدة في تطوير الحدث، ومراعاة النسب بدقة، وانسجام التفاصيل والإفراط في الزخرفة.

ومثالاً علي ذلك رأس الإله الحارس بالمدينة على الظهر بالـ "Frontality"، والنحت البارز مثل رأس "أبوللو" في "رودس وامفيبوليس"، و "وزيوس أمون" في "قورينة"، والإله "بان" الجالس في عملة "أركاديا"، و "نيكي" في "اليس"، و "هيراكليس" في "كروتون". وفى هذه الفترة أيضاً يظهر علي العملات توقيع من نفذها ويظهر اسمين لامعين في تلك الفترة هم "Kimon" و "Euainetos" وأضيفت الأسماء في أماكن غير واضحة كما هو الحال على الأحجار الكريمة، مثل عملة من "بانتيكابيون" في "كريميا" ترجع لحوالي ٣٥٠ ق.م وعليها رأس "الساتير" المشهورة بطريقة الثلاثة أبعاد. والذي يقارن بالرؤوس الموجودة على الأواني الفخارية الملونة. (شكل ١٦).

مع نهاية القرن الرابع جاء عصر جديد وهو العصر الهللينستي الذي بدأ مع فتوحات الإسكندر المقدوني والذي نتج عنه مجموعة رائعة من العملات.

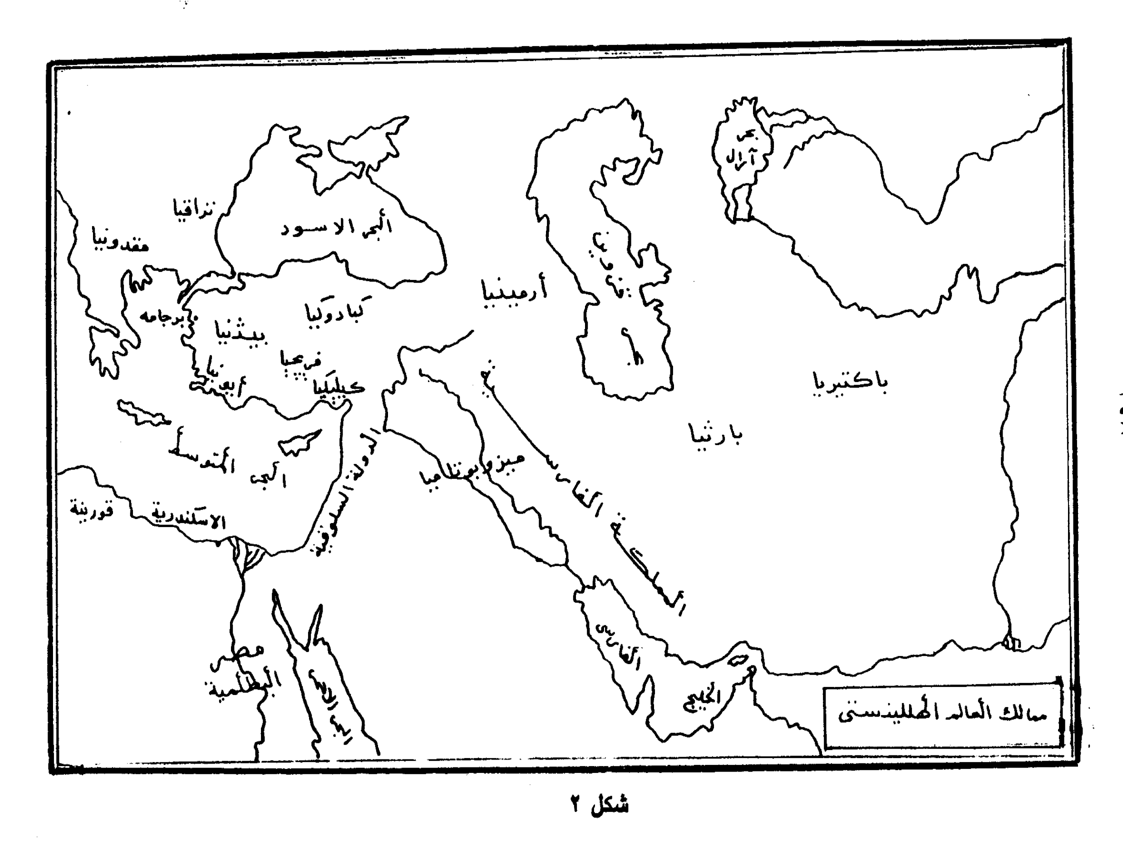

البحر الأسود
بحر مرمرة
برجامه
أفسوس
بحر إيجه
ناكسوس
رودس
كريت
أثينا
كورنثة
أولمبيا
اسبرطة
دلفي
ايطاليا
بلاد اليونان

شكل ١

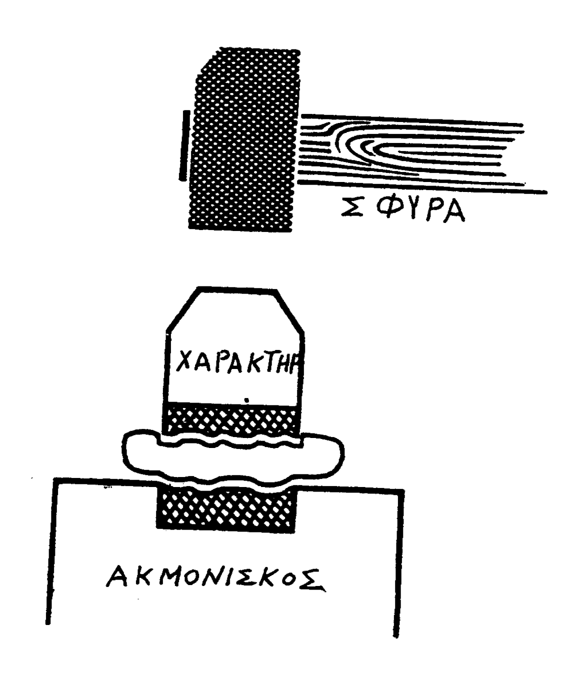


ايطاليا
كيمي
كامبانيا
بوسيدونيا
ميتابونتوم
تارانتوم
خليج تارنتوم
سيباريس
كروتون
البحر التيرانى
البحر الايونى
لوكرى
رجيون
ناكسوس
اتنا
صقلية
كاتانى
ليونتينى
آكراجاس
سيلونوس
ميجارا
سيراكوز
آكراى
جيلا
كامارينا
كازمينى
صقلية وبلاد اليونان العظمى

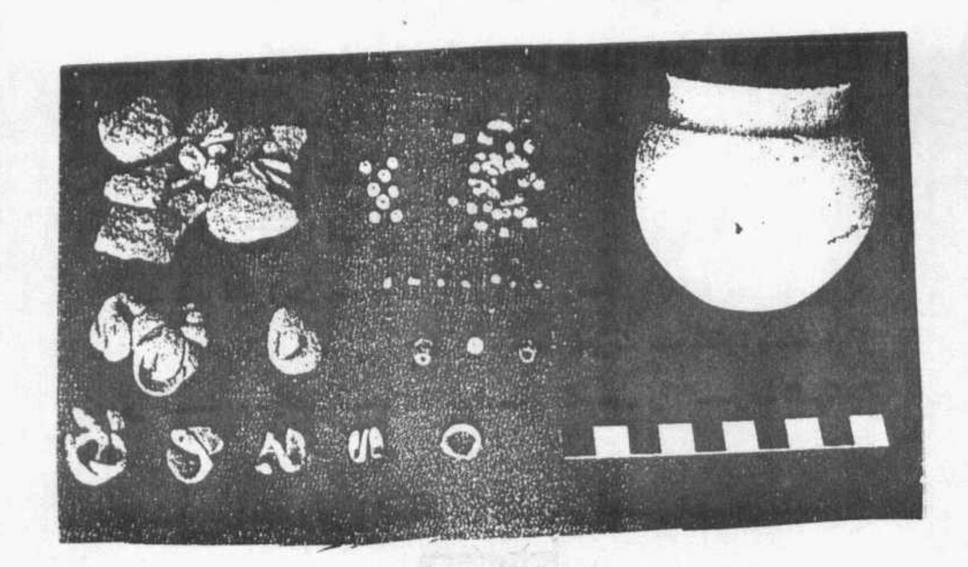
شكل ٢


ممالك العالم الهللينستى
مقدونيا
تراقيا
البحر الاسود
برجامه
بيثنيا
كبادوكيا
فريجيا
كيليكيا
أرمينيا
بحر قزوين
بحر آرال
باكتريا
بارثيا
البحر المتوسط
الاسكندرية
قورينة
الدولة السلوقية
ميزوبوتاميا
المملكة الفارسية
الخليج الفارسى
مصر البطلمية
البحر الأحمر

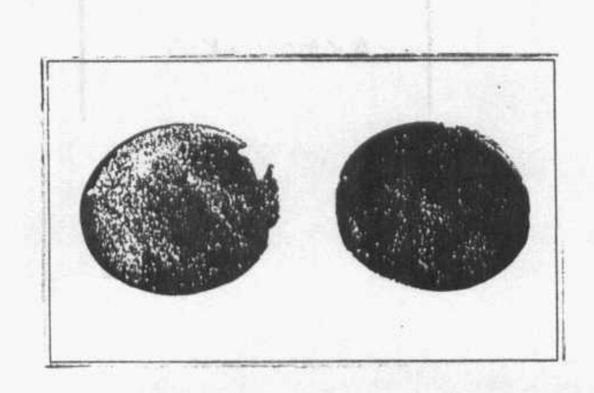
شكل ٢



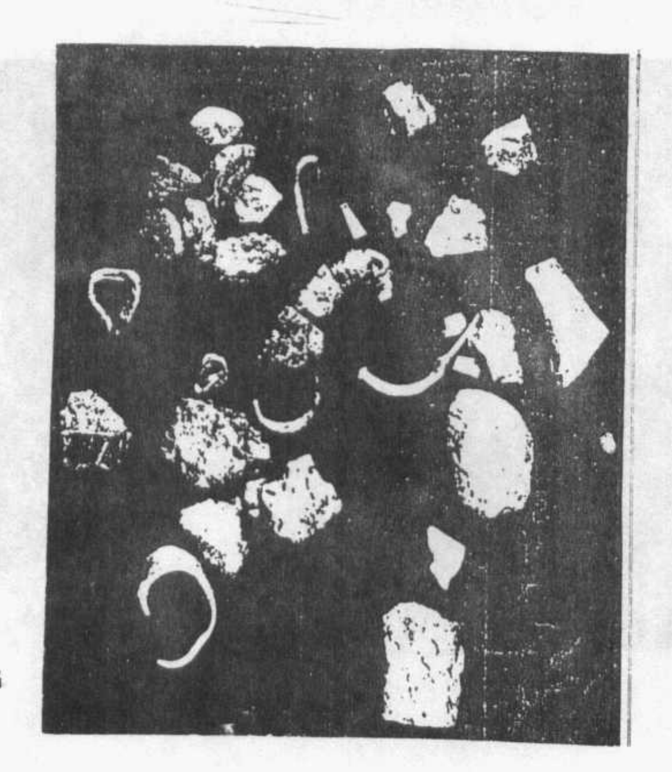
شكل ٣



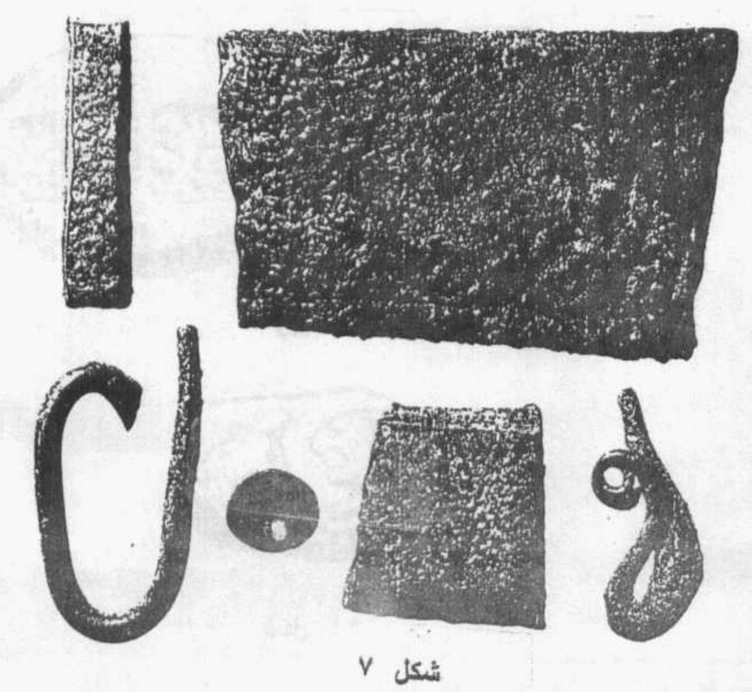
شكل ٤



شكل ٥



شكل ٦



شكل ٧





شکل ۸

شکل ۹

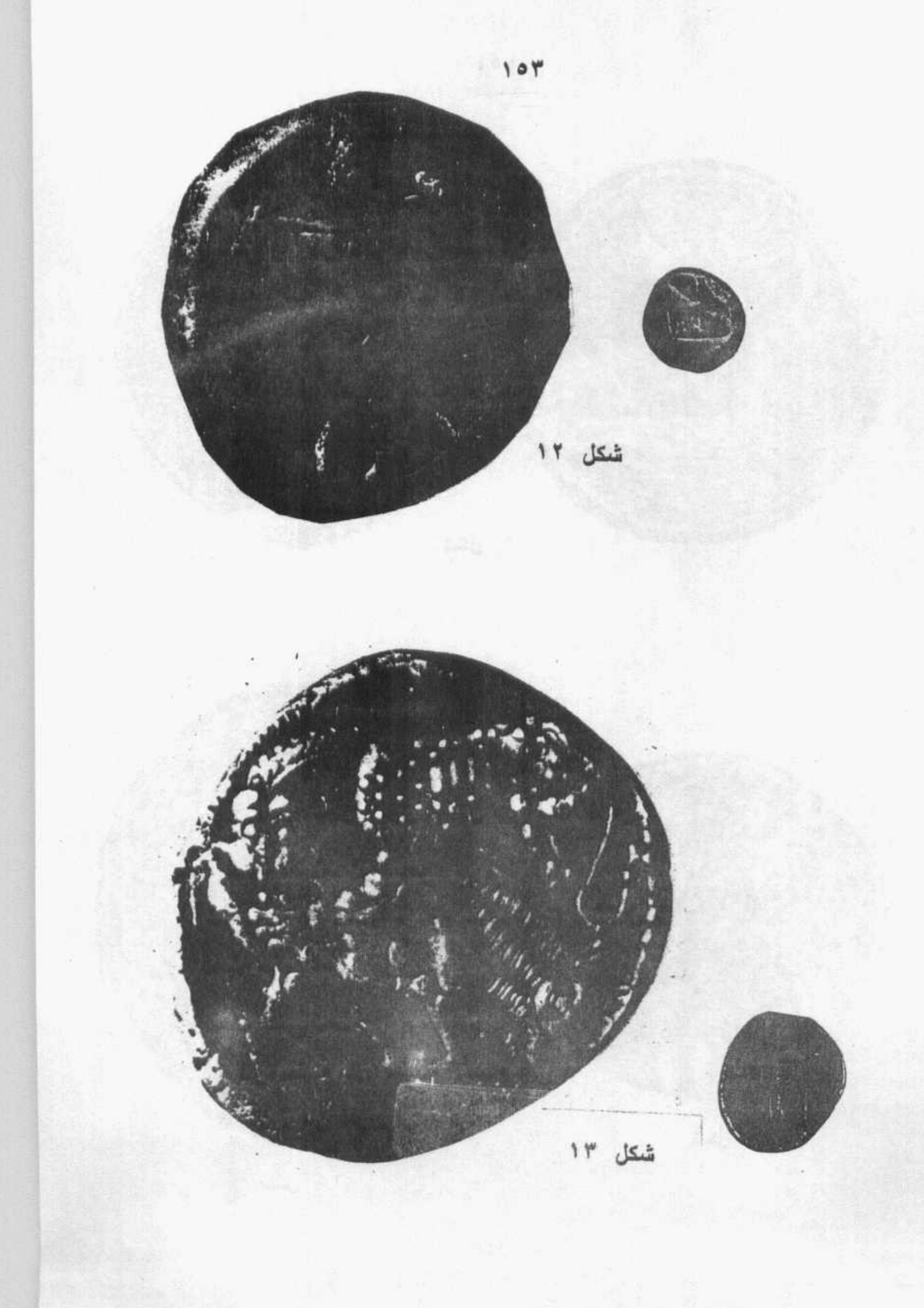




شکل ۱۰



شکل ۱۱



شكل ١٢

شكل ١٣



شكل ١٤



شكل ١٦

شكل ١٥

الفصل الثاني
الفنون الرومانية

تقديم
العوامل المؤثرة فى الفنون الرومانية
فنون العصر الجمهورى والإمبراطورى
طرز الأعمدة الرومانية
الأسواق العامة (الفوروم)
المعابد الرومانية
البازيليكات
المسارح الرومانية
الحمامات الرومانية
نافورات الحوريات
أقواس النصر
الإستـــــاد
المنازل الرومانية
المقابر الرومانية
التصوير الرومانى
النحت الرومانى



الفنون الرومانية

تقديـــــم

فى حوالى القرن العشرين قبل الميلاد سكنت إيطاليا قبائل وشعوب من الجنس الآرى الهندى حيث عاشوا فى إيطاليا وأسسوا حضارة نطلق عليها اسم Terra mare وامتد نفوذ هذه الشعوب إلى جنوب إيطاليا ومنهم تفرع السابيون واللاتين.

ثم جاء الأتروسكيون من آسيا الصغرى عن طريق البحر واستعمروا إيطاليـــا مـــنذ القـــرن التاسع ق.م واستقروا فى منطقة توسكانيا، وقد نقل الأتروســـكيون معهـــم حضــــارة آسيا الصغرى والحضارة الإغريقية إلى إيطاليا وكذلك نقلوا إليها عقائدهم الخاصة.

ويبدأ تاريخ روما بتأسيسها عام ٧٥٣ ق.م حين خرج إينياس يائساً من حرب طروادة وذهب إلى إيطاليا وتزوج من ابنة الملك ثم خلفه بعد وفاته أخـــوه أموليوس الذى قتل إبنة أخيه ريا سلفيا لأنها حملت من الإله مارس إله الحرب ووضعت توأمين هما ريموس وروMولوس، فوضعهما أموليوس فى مهـــد خشبى وأرسلهما مع شخص ليضعهما فى مياه نهر التيبر، ولكن هـــذا الشـــخص تـــركهما عـــلى الشاطئ حيث عثرت عليهما ذئبة وقامت برعايتهما حتى كبرا، وقتلا أموليوس وتقاسما المُلْك ثم قتل رومولوس أخيه ريموس وبنى مدينة روما عام ٧٥٣ ق.م.

ويمكن تقسيم تاريخ روما إلى ثلاثة عصور:

العصر الملكى ويبدأ من ٧٥٣ ق.م وحتى عام ٥٠٩ ق.م

العصر الجمهوري ويبدأ من ٥٠٩ ق.م وحتى عام ٣١ ق.م.

العصر الإمبراطورى ويبدأ من ٣٠ ق.م وحتى عام ٤٧٦م.

وجديـــر بالذكر أن الرومان كانوا رجال حرب فخلد فنانوهم عظمتهم فى ظـــل هـــذه الظـــروف حـــتى أصبح الفن الرومانى له مكانته العظيمة وخصائصــــه التى لا يمكن تجاهلها من حيث القوة والواقعية ولا يخلو من الابتكار وإن كانت تنقصه النعومة.

ويمكـــن أن نجـــد تفســـيراً لذلك حيث كانت الحروب والفتوحات هى الشـــغل الشـــاغل للرومان، لذلك اكتفوا بتقليد الفن اليونانى. وإذا كان الفن الرومانى قد تأثر بالعديد من الفنون مثل الفنون الأتروسكية والإغريقية إلا أن هناك عوامل جغرافية وجيولوجية ودينية واجتماعية وتاريخية كان لها الفضل فى إظهاره فى صورته التى ظهر بها.

العوامل المؤثرة فى الفنون الرومانية

العوامل الجغرافية

تتميز شبه الجزيرة الإيطالية بموقعها المتوسط على حوض البحر الأبيض وكذلك بسواحلها الممتدة على البحر، وقد أتاح لها هذا الموقع الاتصال بكل من أوروبا وآسيا الصغرى وجنوب البحر المتوسط وشمال أفريقيا حيث لعبت دور الوساطة بين هذه المناطق حيث فرضت إيطاليا سيطرتها على هذه المناطق واستفادت من احتكاكها بفنون هذه المراكز الحضارية وخاصة بلاد الإغريق حيث جلب الرومان فنانى الإغريق للاستفادة من عظمة فنهم ودقتهم فى فنون الصناعة.

العوامل الجيولوجية

رغم شهرة إيطاليا برخامها النقى (رخام كرارا) إلا أنها استغلت مصادرها وثروتها من الحجارة ومخلفات البراكين والمعادن بالإضافة إلى جودة نوع الرمل والزلط الموجود بها. وكانت خامات الرمل والزلط من العوامل المساعدة فى تكوين خلطة الخرسانة الرومانية. واستخدم الرومان الرخام لتغطية جدران المبانى الفخمة والرسمية.

العوامل المناخية

أثرت العوامل المناخية فى شبه الجزيرة الإيطالية على بعض الفنون الرومانية وخاصة العمارة، فمناخ إيطاليا فى الجزء الشمالى يتبع مناخ وسط أوروبا البارد، أما فى الوسط والجنوب فالجو دافئ ومعتدل، ولهذا اختلفت بعض الخواص المعمارية للمبانى حتى تتلاءم مع طبيعة كل منطقة مما جعل هناك تنوعاً واضحاً فى فنون كل جزء من أجزاء إيطاليا.

العوامل الدينية

لـــم يلعب الدين دوراً بارزاً فى حضارة الرومان حين انشغل الرومان طيـــلة فـــترات حكمهم بالفتوحات والحروب، ولم يكن لرجال الدين تأثير واضـــح كمـــا كان الحال فى مصر واكتفى الرومان ببناء محراب فى كل مـــنزل لصـــلاة العائـــلة ولم يمنع ذلك من وجود معابد ضخمة لممارسة الطقـــوس الدينية. ولكن صب الرومان اهتمامهم على المبانى الدنيوية مثل القصور والمنازل والحمامات وساحات المصارعة وغيرها.

العوامل الاجتماعية

ظهـــرت عظمـــة الإمبراطورية الرومانية من الناحية الاجتماعية فى احـــترام القيم والعادات والتقاليد، وتميزت هذه الفترة باحترام رب الأسرة والولاء للحاكم وانعكس ذلك على الفنون المختلفة، فأقيمت التماثيل الضخمة وأقـــواس النصـــر، كما شيدت المعابد والقصور الضخمة وظهرت الصور الـــرائعة على الحوائط الداخلية للقصور والمنازل، كما انتشرت الحمامات وساحات الرياضة ودور القضاء.

العوامل التاريخية

نشأت روما حوالى عام ٧٥٣ ق.م واستمر الحكم الملكى بها حتى عام ٥٠٩ ق.م ومع بدايات العصر الجمهورى انشغلت روما بالحروب المتتالية وغـــزت مدناً كثيرة وابتدأ الغزو الرومانى الإيطالى فى عام ٣٤٣ ق.م ثم بـــدأت رومـــا بعدها تشن حروباً خارج إيطاليا نفسها، وأول من سقط فى الحـــروب الأولى كـــانت صقلية عام ٢٦٤ ق.م ثم هزيمة القائد القرطاجى هانيـــبال فى عـــام ٢٠٢ ق.م والاستيلاء على قرطاجة فى عام ١٤٦ ق.م

وأصـبحت ولاية تابعة للإمبراطورية الرومانية كما سقطت أيضا مقدونيا وبلاد اليونان وجميع مقاطعات آسيا الصغرى وسوريا وأسبانيا وامتد نفوذ الرومان حتى نهر دجلة والفرات وسقطت مصر فى يد روما عام ٣٠ ق.م وهكذا انفتح الرومان على جميع مراكز الحضارات القديمة.

فن العمارة الرومانية

البدايات الأولى ١٥٠٠ – ١٠٠٠ ق.م

كـانت مـبانى هـذا العصـر على هيئة أكواخ مستديرة ثم تطورت فأصبحت أشبه بمغارات تنحت فى الصخر، وهذه الأساليب كانت قريبة إلى حد كبير من الأساليب التى كانت مستعملة فى أوروبا الوسطى فى العهود البدائية. وفى وسط وجنوب إيطاليا كانت الأساليب الفنية أكثر تطوراً حيث اسـتعمل أبنائها قواعد البناء الإغريقى البدائى، فأقيمت المبانى بالآجر أو الحجـارة بغير ملاط، ويرجع ذلك التطور إلى قرب هذه المناطق من بحر إيجة وجزره.

فنون العصر الأتروسكى ١٠٠٠ – ٥٠٩ ق.م

عاشـت إيطاليـا تحت حكم الأتروسك حوالى ٥٠٠ عام وقد انتشرت حضـارة وفـنون الأتروسـك فى أواسط إيطاليا قبل القرن السادس ق.م، وجديـر بالذكـر أن هـؤلاء القوم كانوا على معرفة ودراية ببعض فنون الشرق مثل الفنون المصرية القديمة والفنون الآشورية وغيرها.

ففى مجال العمارة تدل مبانى الأتروسك على أنهم عرفوا بناء الأقواس والقـباب، وتعتبر العمارة الأتروسكية أول مظاهر العمارة الرومانية التى

أتبعت قواعد محددة طبقتها على معابدهم التى عرفت باسم الطراز التوسكانى الذى يقترب من الطراز الدورى الإغريقى.

ويعد معبد جوبتر بالكابيتول أول المعابد التى أقامها الأتروسكيون فى روما على تل الكابيتول، وقد خصص هذا المعبد لعبادة الإله جوبيتر وجونو ومنيرفا.

وفى مجال النحت يتميز النحت الأتروسكى فى عهده الأول بالجمود والخشونة ثم تطور بعد ذلك وحاول أن يحاكى الطبيعة فبدت فيه الليونة والحركة وإن ظهر أقل رشاقة من النحت الإغريقى.

ومن أجمل تماثيل هذه الفترة تمثال الإله جوبيتر بمعبد جوبيتر الكابيتول الذى صنعه الفنان فولكا Vulca ، وقد صور الإله وهو يعطى الجسم بملابس محلاه بزخارف مكونة من آلهة النصر وسعف النخيل تعلوها عباءة قرمزية اللون موشاة بالذهب.

ويحمل التمثال فى إحدى يديه الصاعقة وفى الأخرى الصولجان، أما وجه التمثال فهو باللون الأحمر وهو بذلك يتفق والطريق المتبعة فى الفنون القديمة وخاصة الفن المصرى باعتبار أن الرجل تكون بشرته أكثر تعرضاً للشمس والعوامل الجوية.

ومن أهم منحوتات هذه الفترة تمثال أنثى الذئب التى ترضع روميلوس وريموس حيث أبرز الفنان حيوية التمثال فأوضح العضلات البارزة، كما أوضح وقفة الحيوان ونظرته التى تنم عن وحشية ظاهرة جعلت هذا التمثال من التماثيل الفريدة.

ومن أهم تماثيل هذه الفترة أيضاً تلك التماثيل التى توضع على غطاء التوابيت ونطلق عليها تماثيل الموتى وكذلك التوابيت الحجرية بزخارفها الرائعة.

وفى مجال التصوير فتعتبر الصور الملونة التى وجدت على جدران المقابر الأتروسكية من أهم ما خلفته لنا هذه الحضارة رغم أن المحاولات الأولى لهذه الصور تنم عن خشونة المظهر وجمود الحركة والافتقار إلى الحيوية وعدم الدراية بقواعد المنظور.

ولكن ما لبثت أن ظهرت دلالات التطور والتقدم فى التصوير بما لوحظ فى ليونة الحركة وظهور النعومة. وفى أواخر العصر الأتروسكى زاد الاهتمام بقواعد المنظور واهتم الفنان بالأضواء والظلال فى الصور، وكذلك إظهار ملامح الشخصية المصورة.

فنون العصر الجمهورى والإمبراطورى

استفادت الحضارة الرومانية من حضارة الإغريق وما سبقتها من حضارات وخاصة فى مجال العمارة، ورغم أن العمارة الرومانية تتفق فى عناصرها مع عناصر العمارة الإغريقية، إلا أن الرومان قد طبعوها بطابع خاص يظهر الشخصية الرومانية. ولأن العمود هو أساس كل بناء فلابد وان نتعرف على طرز الأعمدة الرومانية.

طرز الأعمدة الرومانية

استعمل الرومان الطرز الإغريقية الثلاث فى الأعمدة الرومانية، فاستعملوا الطراز الدورى والطراز الأيونى والطراز الكورنثى ولكنهم أدخلوا بعض التعديلات عليها كما أضافوا طرازين جديدين هما الطراز

التوسكانى المستنبط من الفن الأتروسكى، والطراز المركب الذى يدمج الطرازين الأيونى والكورنثى معاً.

العمود التوسكانى

وترجع تسمية هذا العمود إلى منطقة توسكانيا التى سكنها الأتروسكيون بإيطاليا ويبدو أن هذا الطراز قد نقله الأتروسكيون معهم من آسيا الصغرى، واقتبس الرومان هذا الطراز وأضافوا إليه بعض الإضافات، وهو عبارة عن عمود دورى رومانى خال من الزخارف سواء كانت هذه الزخارف ببدن العمود أو فيما يعلوه من أجزاء، كذلك فهو لا يحتوى على قنوات غائرة كما أن تاجه لا يحتوى على أسنان بارزة.

العمود الدورى الرومانى

لا يعتبر هذا الطراز رومانياً لأنه مقتبس من الإغريق وقد نقله الإغريق بدورهم عن المصريين. ومن المعروف أن العمود الدورى اليونانى بدون قاعدة ولكن أضاف المهندس المعمارى الرومانى له قاعدة، وكثيراً ما ظهر العمود الدورى الرومانى بدون قنوات بعكس الطراز اليونانى ونجد مثالاً لذلك فى مبنى الكولوسيوم فى روما وقد أضاف الرومان جزءً جديداً بين بدن العمود وتاجه ويسمى الرقبة وفصل الرقبة عن بدن العمود بحلية نطلق عليها اسم الطوق ويزخرف الرقبة أربع زهرات متقابلة. وفى بدن العمود تجاويف أو قنوات مستقيمة عددها عشرون وينفصل بعضها عن بعض بواسطة سنون حادة. ويعلو العمود إفريز مكون من مساحات مربعة ملساء (الميتوبس) يفصلها ثلاث قوائم رأسية تسمى ترجليف ويكون الترجليف فى الطراز الدورى الرومانى فوق

العمــود وعلى محوره تماماً، على عكس الطراز الإغريقى الذى يكون فيه الترجليف بنهاية الإفريز الأخير بعيداً عن محور العمود.

العمود الأيونى الرومانى

تــرجع أصول هذا العمود إلى الآشوريين وتوجد أمثلة منه فى مدينة بيرســوبوليس بــبلاد فارس، وقد استعمله الإغريق فى مبانيهم خاصة فى شــرق بــلاد اليونان، غير أن طراز العمود الأيونى الرومانى يختلف عن طراز العمود الإغريقى فهناك اختلاف فى النسب وبعض الفروق الأخرى الطفيفــة مــنها اســتقامة الخطوط التى تربط الحلزونين عند تقابلهما فى الطــراز الــرومانى، أما فى الطراز الإغريقى فتكون فيه الخطوط غليظة ومقوســة إلى أسفل. ويتميز هذا العمود بفخامة المظهر الذى يعطى جمالاً للشكل المعمارى. ومن مميزات العمود الأيونى وجود أربع وعشرون قناة منفصــلة مــنحوتة بعمق وكل قناة تنفصل عن الأخرى بدلاً من أن تنتهى بحافة حادة كما هو الحال فى العمود الدورى، وكذلك يمتاز العمود الأيونى برشاقته وكثرة زخارفه.

العمود الكورنثى الرومانى

ترجع تسمية هذا العمود إلى مدينة كورنثة فى بلاد اليونان وهو يتشابه إلى حــد كبير مع العمود الأيونى فيما عدا التاج الذى يمتاز بطابع خاص حيــث أنه مقتبس من الأعمدة المصرية القديمة الناقوسية الشكل. والطراز الكورنثى هو أرشق الطرز وأجملها منظراً وهو أكثر الأعمدة استخداماً فى المــبانى الرومانية، ذلك لأن الشعب الرومانى كان محباً للفخامة والعظمة. وقــد وجــد الــرومان أن العمــود الدورى لا يتناسب مع مبانيهم الشاهقة

لقصــــره، وكذلــك العمود الأيونى رغم رشاقته وخفته لم يستعمل إلا قليلاً حيــث أنه لا يناسب مبانيهم المرتفعة، ولهذا لم يجد المعمارى الرومانى ما يتمشــى مــع مبانيه الشاهقة الفخمة غير العمود الكورنثى خاصة أنه كثير الزخارف، لذلك كثر استعمال العمود الكورنثى الرومانى لارتفاعه وغلظة قطره وزيادة زخارفه وانسجامه مع المبانى الفخمة.

ويحــتوى هــذا الطراز على قاعدة ثانوية، أما بدن العمود فمزخرف بأربعــة وعشــرين قناة، وارتفاع التاج فى الطراز الكورنثى مساو للقطر ويأخذ شكل الناقوس ومغطى بأوراق الأكانثوس فى جزئه السفلى والعلوى وهى مصــفوفة فى صفين يعلو أحدهما الآخر، وبكل صف ثمانية أوراق ويبلغ ارتفاع صف الأوراق العلوية ضعف ارتفاع الصف الذى بأسفله.

العمود المركب

جاءت تسمية هذا الطراز من الأعمدة نتيجة لأنه مركب من طرازين همــا الطــراز الأيونى والطراز الكورنثى، فقد استعار المعمارى الملفين الحــلزونين مــن تاج العمود الأيونى بينما استعار صفى ورق الأكانثوس المتــبادلة من تاج العمود الكورنثى. وقد استخدم هذا الطراز بشكل خاص فى بوابات وأقواس النصر وفى الحمامات الإمبراطورية لكراكالا. ويتكون هذا الطراز من قاعدة للعمود يوجد بينهما جزء مربع كحلية أو حليتان فى بعض الأحيان، ويتكون بدن العمود من أربع وعشرين قناة محفورة رأسياً غيــر متصــلة بحافة حادة يعلوه تاج العمود ذو الملفات الحلزونية والتى تنتهى عند شفة الناقوس. أما الأرشيتراف الذى يعلو العمود فهو يأخذ شكل الطــرازين الأيــونى والكورنــثى فيتكون من جزئين يعلو أحدهما الآخر ويفصلهما حلية مقعرة محدبة ويعلو الجزئين حليات متتالية.

ونستعرض الآن أشهر المباني والمنشآت الرومانية.

الأسواق العامة (الفوروم Forum)

كان الفوروم الروماني – مثله مثل الأجورا اليونانية – من أهم المنشآت التى تميزت بها العمارة الرومانية حيث كانت مركزاً عاماً للتجارة والاجتماعات وقد زادت أهمية الفوروم بازدياد وقوة روما حتى أصبحت أهم مراكز المدينة وطبقاً لوصف المهندس الروماني فيتروفيوس فإن الفوروم كانت فى البداية عبارة عن ساحة مكشوفة تشبه الأجورا اليونانية، وهذه الساحة على شكل مستطيل عرضه يساوى ثلثى طوله ويحاط بالصالات المعمدة المسقوفة ويتناثر حول الفوروم المبانى العامة والحوانيت وفى الأيام العادية كان هذا المكان يستعمل كسوق للبيع والشراء يتبادلون فيه الناس السلع ويحصلون منه على احتياجاتهم ثم أصبح مكاناً للاجتماعات العامة بسبب اتساعه فاستخدمه الرومان فى الانتخابات والاجتماعات السياسية. كذلك اقيمت فى جانبه الغربى منصة مرتفعة للخطباء يتحدثون منها إلى المجتمعين، وفى الشمال أقيمت قاعة لاجتماعات الفئة الحاكمة Curia، وكان يطلق على هذه السوق اسم Romanum Forum.

وفى القرن الثانى ق.م وجد الرومان أن الأعمال التجارية البحتة فى السوق قد أصبحت مزعجة وتشغل مساحة كبيرة لذلك قاموا بنقل الحوانيت الخاصة بالخضروات والمواشى إلى سوق أخر بجوار نهر التيبر أطلقوا عليه اسم Forum Boarium.

وفى عهد القائدين بومبيوس ويوليوس قيصر اللذان أضافا لوناً هللينستياً لمدينة روما. تميزت بشوارعها وميادينها الضخمة وبدأ استخدام

المرمـــر في المـــباني العامة. وقد أقام يوليوس قيصر سوقاً جديدة أسماها Forum Julium أو السوق الإمبراطورية التي حملت اسم الأسرة العريقة يوليـــا التي ينتمي إليها يوليوس قيصر والإمبراطور أوغسطس، وقد بلغت مســـاحتها حوالي ٦٠٠٠ م٢. وهذه السوق مستطيلة الشكل محاطة بأروقة معمـــدة مـــزدوجة أي محاطـــة بصـــفين من الأعمدة ويوجد خلف السوق الحوانيـــت الـــتي تتميز بأنها ذات طابقين وبها فتحات على شكل عقود في الطـــابقين. وفي عمـــق الســـوق أقيـــم معبداً للإلهة فينوس حامية الأسرة الجوليوكلاوديـــة ذات الأعمدة الكورنثية وينتهي بحنية وأمامه يقف تمثال للديكـــتاتور قيصر بالملابس العسكرية. كذلك يوجد أمام هذه السوق مبنى Curia ومـــلحقاته وكذلـــك بازيليكا ضخمة حملت اسم عائلته Basilica Julia الذي أعاد أوغسطس بنائها على مساحة أوسع. ومن أشهر الأسواق في رومـــا ســـوق تراجان الذي بناه المهندس أبوللودوروس في الفترة من ١١١ – ١١٤م وكـــان ســـبباً في شهرة هذا المهندس ويتكون من الميدان الأصـــلي ويحاط بجناحين مسقوفين معمدين وحوانيت وعدداً من المحلات التجارية، كما يضم بازيليكا تراجان وهي مبنى متسع مساحته ٥٥×١٥٩م وهي مقسمة من الداخل إلى خمس صالات صغرى بواسطة أربعة صفوف من الأعمدة الكورنثية التي يبلغ عددها ١٠٨ عمود من الجرانيت. وقد اقيم وســـط الميـــدان عمـــود تراجان الشهير الذي يفصل بين مبنيين صغيرين أحدهما المكتبة اللاتينية والأخرى المكتبة اليونانية.

المعابد الرومانية

فى نهايـــة القـــرن السابع ق.م شهدت روما شيئاً من التطور خاصة عـــندما خضـــعت للنفوذ الأتروسكى تحت حكم الثلاث ملوك الأتروسكيين الذيـــن حكمـــوا البلاد فى نهاية العصر الملكى فقد تحولت روما من مجرد مكـــان لتجمع الرعاة إلى مدينة مقسمة إلى أربع مناطق مسورة بسور من القطع الحجرية.

أمـــا فى خـــلال القـــرن السادس ق.م فقد بُدِأ فى إقامة بعض المعابد الـــرومانية، ولـــو أننا لا نعرف الكثير عن شكل هذه المعابد إلا من خلال المصـــادر القديمة إلا أن شكل المعابد الرومانية لم تخرج فى جوهرها عن شكل المعبد الإتروسكى والتى تتميز بعدة مميزات منها:

١- وجـــود منصـــة مرتفعة Podium يقام عليها المعبد ومدعمة بدرج قد يشغل كل عرض المنصة أو جزء منها، ولقد حاول البعض تفسير ظاهرة ارتفاع المنصة فى المعبد الرومانى — الذى احتفظ بارتفاعه خلال العصر الجمهـــورى وإن كانت قد انخفضت فى القرن الثانى ق.م لكى ترتفع مرة أخـــرى فى القـــرن الأول الميـــلادى وتحـــتفظ بارتفاعهـــا طوال العصر الإمبراطورى — بأن هذا الأمر يرجع إلى الحضارات القديمة التى وجدت فى شـــبه الجزيـــرة الإيطالية مثل حضارة Terramare التى استقرت فى أتروريا ووصلت إلى منطقة لاتيوم.

أمـــا الـــبعض الآخر من الدارسين فإنه يفسر هذا الارتفاع أنه مرتبط بالعادة الإيطالية التى تميل إلى إضفاء الرهبة والخشوع على مسكن الإله، ويدلـــل هـــذا الفريق على صدق نظريته فى أن تلك المعابد كانت تقام فى عمـــق الـــوادى وكانت ذات واجهة واحدة لتركيز الانتباه فى مكان واحد،

وكـــانت محاطة بمناظر خلوية لإضفاء مزيد من الرهبة على شكل المعبد بعكـــس الإغريق الذين قربوا المسافة بين الإله والإنسان وجعلوا الإله على شكل الإنسان وجعلوا المعبد سهل الوصول إليه.

وهـــناك خاصية أخرى تميزت بها المعابد الرومانية هي تواجد ثلاث غـــرف مقدســـة مخصصة لثلاث آلهة وهذا ينطبق على ثالوث الكابيتول جوبيـــتر وميـــنرفا وجونو ونتيجة لذلك أزداد عرض المعبد وأصبح شكله تقريـــباً مـــربعاً إذ أن نسبة العرض إلى الطول كانت ٥: ٦ بعكس المعابد اليونانية وهى ٣: ٦، ولقد استمر هذا الاتجاه فى المعابد الرومانية حتى فى حالـــة بناء معبد مستطيل على الطريقة اليونانية وكذلك في حالة بناء معبد لإلـــه واحـــد أى فى حالة الاستغناء عن الحجرتين الجانبيتين. كما نلاحظ أيضـــاً أن المعابد الرومانية كانت ذات واجهة واحدة وبالتالى فإن حجرات قـــدس الأقـــداس استندت على الجدار الخلفى مباشرة وعلى ذلك لم تتواجد حجرة خلفية فى المعابد الرومانية.

وقـــد اهتم المعمارى الرومانى بتشييد المعابد وأعطى للموقع اهتماماً كـــبيراً فى التصـــميم، فقد كانت تبنى عادة إما مواجهة لمصدر الضوء أو مواجهة لميدان عام، وقد ركز المعمارى اهتمامه على واجهة المعبد بعكس المهندس الإغريقى الذى اهتم بأن يُرى المعبد من جميع الجهات، وقد بنيت المعابد الرومانية على نوعين إما مستطيلة أو مستديرة الشكل.

النوع الأول: المعابد الرومانية مستطيلة الشكل

يشبه المعبد الإغريقى فى تخطيطه إلا أنه يختلف عنه من حيث أبعاده ونســـبه كمـــا أن المدخـــل أكثر عمقاً من مدخل المعبد الإغريقى، والمعبد الـــرومانى بنى على قاعدة مرتفعة ويوجد أمام المدخل مساحة ترتفع عن

الأرض يقام عليها أعمدة سقف المدخل ويصعد إليها بدرج أقل عرضاً من عرض الواجهة ومن أهم معابد هذا النوع:

معبد نيميس Nimes بإقليم الغال

ويطلق عليه اسم Maison Carree رمزاً إلى أولاد الإمبراطور أوغسطس، ورغم صغر هذا المعبد إلا أنه مثال كامل، حيث يحيط به ثلاثون عموداً على الطراز الكورنثى، وأبدان الأعمدة ذات قنوات، وفيها عشرون عمود ملتصق بالحائط ويظهر منها للخارج نصفها فقط. وللمعبد سلالم بالواجهة الشرقية فقط، وهذه الواجهة يزينها أعمدة على الطراز الكورنثى تحمل إفريزاً وكورنيشاً مزخرفين.

معبد فينوس روما

أقام هذا المعبد الإمبراطور هادريان للإلهتين فينوس وروما وهو بناء فريد فى نوعه، ويظهر فى هذا المعبد الطابع الخيالى والإمكانيات المعمارية لعصر هذا الإمبراطور ويقع هذا المعبد بين الفوروم الرومانى ومبنى الكولوسيوم وقد بُدأ فى عصر الإمبراطور فسبسيان والمعبد موجود داخل إطار كبير محاط برواق معمد وفى منتصف الضلعين يوجد المدخل. والمعبد محاط بالأعمدة من جميع الجهات ونظراً لأن المعبد كان مقاماً لعبادة إلهتين لذلك فإن قدس الأقداس كان ثنائياً على أن يستند جدار أحدهما على الآخر بوضع عكسى حيث يتخذ هذا الجدار شكل الحنية بينما الجداران الجانبيان لقدس الأقداس مزينان بمشكاوات دائرية ومستطيلة بالتناوب. وكانت أرضية هذا المعبد مغطاة بألواح المرمر وكانت الأعمدة

مـــن حجر البروفير بينما كانت خلفية المشكاوات من الألباستر والمرمر، وكان سقف المعبد جمالونى الشكل ومغطى بقطع من البرونز المذهب.

معبد فورتونا بروما

أقام هذا المعبد القائد يوليوس قيصر فى سوق Boarum وأطلق عليه اســـم إلهـــة الحظ الرومانية وهو معبد من طراز Tettrastilum ومحاط بـــالأعمدة مـــن ثلاث جهات وكان العمود ذو طراز أيونى وهناك ظاهرة رومانية وهى أن الكورنيش اليونانى الأيونى عبارة عن أفاريز وأن المعبد فى رشـــاقة المعابد اليونانية والمنصة منخفضة مثل المعابد اليونانية، رغم أنه ذو سمة رومانية واضحة وهى وجود واجهة واحدة للمعبد.

النوع الثانى: المعابد الرومانية مستديرة الشكل

وهذا المعبد مستدير التخطيط حيث تحيط به الأعمدة على شكل دائرة، ومـــن أمثلـــته معـــبد الإلهـــة فستا Vesta فى روما الذى أقيم فى السوق الرومانية وهو يحتوى على النار المقدسة والتى كانت مشتعلة تحت إشراف الكاهـــنات ويطلق عليهن اسم الكاهنات العذارى وهن المخصصات لرعاية المعـــبد، وهـــذه النار ترمز للحياة العائلية التى كانت تقدسها الإمبراطورية الرومانية، وقد أنشئ هذا المعبد ودمر وأعيد تشييده عدة مرات كان آخرها فى عصـــر الإمبراطور سبتيميوس سفيروس وكان هذا المعبد يحتوى على ثمانية عشر عموداً من الطراز الكورنثى المستدير الشكل.

معبد البانثيون فى روما

يعتبر هذا المعبد من أجمل وأدق المعابد الرومانية وكذلك فهو من أهم المعـــالم المعمارية التى تمت فى عصر الإمبراطور هادريان.وقد أقام هذا

المبــنى أجريــبا بتكليف من الإمبراطور أوغسطس عام ٢٧ ق.م ولم يكن البــناء يحــتوى عــلى قبة وقتئذ بل كان له صفوف من الأعمدة ثم دمره حــريق، وأعيــد بناؤه مع تغيير كبير فى تخطيطه، وأضيف إليه المدخل المســتطيل بأعمدة كورنثية فى عهد الإمبراطور هادريان. ويؤدى المدخل إلى البــناء المستدير الذى توجد به أربع مشكاوات مستطيلة وثلاثة دائرية وكــل مشكاة محاطة بعمودين ودعامتين وتحوى تماثيل الآلهة. ويبلغ قطر هــذا المبنى المستدير ٤٣,٥م وحوائطه محملة على حوائط من الخرسانة يبلغ سمكها ٥,٥م وكانت جميع الحوائط الداخلية مكسوة بالرخام.

وتعتــبر قبة معبد البانثيون من أكثر قباب العالم، وهى نصف كروية حيــث ترتكــز على حائط البناء المستدير وارتفاع القبة مماثلاً لقطر البناء ٤٣,٥م وهى مفتوحة من أعلاها بفتحة مستديرة فى الوسط يبلغ قطرها ٩ متر ليدخل منها الضوء، وهى الفتحة الوحيدة فى المبنى بخلاف الباب، أما الحائط الذى يحمل القبة فهو مزدوج تُركت فى بعض أجزائه فراغات.

ويــتكون الجزء الأمامى من المعبد من رواق على الطراز الكورنثى، وهو رواق عميق مقسم على ثلاثة ممرات به ١٦ عموداً منها ثمانية أعمدة فى الصف الأول بواجهة المعبد التى تتجه نحو الشمال على عكس المعابد الأخرى، وأربعة أعمدة فى الصف الثانى ومثلها فى الصف الثالث.

وعلى جانبى المدخل خلوتان نصف دائرية: إحداهما مخصصة لتمثال الإمــبراطور أوغســطس والأخرى لتمثال أجريبا، أما الأعمدة فهى على الطــراز الكورنــثى وتتكون من قطعة واحدة من الجرانيت الرمادى اللون وتعلوها تيجان من الرخام الأبيض.

والقــبة مبنية من الطوب المحروق وكانت فى البداية مكسوة بالرخام وعقــد القبة عبارة عن نصف كرة تقريباً لها ضلوع صاعدة من اسفل إلى

أعـــلى، وترتكز على الحائط المستديرة وتتقارب هذه الضلوع بعضها من بعـــض كلما صغرت حتى تصل إلى حافة الفتحة وتحيط القبة من الداخل ضلوع أفقية متوازية ويصغر قطرها كلما صعدت إلى أعلى مكونة دوائر مـــتوازية تصـــغر كلما ارتفعت، ويتكون من تقاطع الأضلاع الصاعدة مع الضــــلوع الأفقية مربعات منحرفة تصغر كلما ارتفعت متجهة نحو الفتحة، وهذه المربعات مملوءة بإطارات وسطها وردة.

ونجـــد بالحوائط الداخلية للقاعة المستديرة ست حنيات كبيرة بخلاف المحـــراب الذى يتصدر القاعة، اثنان منها على شكل نصف دائرة وأربع عـــلى شكل مستطيل يزخرف كل واحدة منها عمودان كورنثيان ويتوسط الحنيات الست تماثيل للآلهة، بينما الحنية المستديرة التى أمام المدخل والتى تتصـــدر القاعـــة (أى المحراب الكبير) فتغطيها نصف دائرة مقبوة وعلى جانـــبيها عمودان كورنثيان من جهتين وهو مخصص لتمثال جوبيتر كبير الآلهة، ويدل هذا المعبد من حيث تصميمه على براعة الرومان المعمارية حيـــث وصـــلوا فيه إلى حل أدق وأعقد المسائل المعمارية هذا فضلاً عن بساطة المبنى ووحدة تصميمه، وجدير بالملاحظة أن هذا المعبد تضافرت فيـــه التنســـيق الهندســـى مع روعة الفن التشكيلى المنبثق منه التكوينات المعماريـــة والعناصـــر الفـــنية. ويذكرنا هذا المعبد بعودة الإمبراطورية هادريان للعناصر الكلاسيكية خاصة فى شكل المبنى المستدير.

البازيليكات

البازيليكات هى مظهر معمارى رومانى بالرغم من أن التسمية مشتقة من الكلمة الإغريقية Stoa Basilica أى القاعة الملكية أو الرواق الملكى، وقد ظهرت أول بازيليكا فى القرن الثانى ق.م. وكانت البازيليكا فى العصر

الـــرومانى عبارة عن مبانى عامة للتبادل التجارى والعدالة تتواجد بالقرب مـــن الفوروم الرومانى. وقد قدم فيتروفيوس فى كتابه (الخامس – الجزء الأول والـــرابع) عن العمارة وصفاً مفصلاً لشكل وبناء البازيليكا. وتظهر الطـــريقة الـــتى أتبعت فى إنشاء هذه البازيليكات بوضوح المكانة الممتازة الـــتى كـــانت للـــتجارة وأعمـــال البنوك والعدالة عند الرومان، كما كانت البازيـــليكا العنصـــر المميز لكل مدينة رومانية كبرى، ولم تقتصر وجود البازيـــليكات عـــلى العاصمة روما فحسب مثل بازيليكا تراجان وبازيليكا قنســـطنطين بـــل ازدهـــرت فى معظم المستعمرات ومن أهمها تمجاد فى الجزائر ولبدة فى ليبيا وغيرها. وتأخذ البازيليكا شكل المستطيل الذى يقسم من الداخل إلى ثلاثة أو ستة أبهاء بواسطة صفوف من الأعمدة أو بوائك، وفى نهايـــة الـــبهو الأوسط توجد حنية نصف دائرية يجلس فيها القضاة، وعـــلى الصـــف أو الصفين من الأعمدة شرفات وحوائط والجزء الأوسط مرتفع عن حوائط الجوانب حيث توجد فتحات للإضاءة، ومدخل البازيليكا فى الوســـط وأحياناً من الجانب، وسقف البازيليكا من الأخشاب على شكل جمالونـــات مغطاة بالقرميد، ويسبق البازيليكا مجموعة من الحوانيت التى تسبقها أروقة معمدة.

بازيلكيا بومبى

وهى أقـدم بازيليكا وصلت إلينا من مدينة بومبى وترجع إلى أواخر القـرن الثانى ق.م وهى مكان مستطيل يتجه من الشرق إلى الغرب طوله ٦٠م وعرضـه ٢٨م ويوجـد بداخله ٢٨ عمود مرتبة على شكل مستطيل الضـلع الكبير به ١٢ عمود والصغير من أربعة أعمدة والمدخل الرئيسى فى الشـرق بـه خمـس بوابات كبيرة تفصلها عن بعضها دعامات كبيرة وأنصـاف أعمـدة وربمـا كـان يوجد باب فى منتصف كل من الجانبين الطوليين وفى نهايـة البازيـليكا وجهة الغرب يوجد مكان مرتفع محاط بـالأعمدة ويـتكون مـن مستويين كان للتقاضى، والجدران كانت مغطاة بالداخل بطبقة من الملاط ومزخرفة بما يشبه الرخام المعرق.

بازيليكا تراجان

أقيمت هذه البازيليكا فى روما بجانب فوروم تراجان ويرجع تاريخها إلى الفـترة من ٩٨ - ١١٢م، وهى عبارة عن صحن فى الوسط مستطيل الشكل، على ضلعى العرض حنيتان بها من الداخل شرفات تحيط بالصحن، ويحمـل كل شرفة من الشرفتين الطوليتين صفان من الأعمدة يحتوى كل صف على عشرين عموداً والسقف محمول على نفس العدد من الأعمدة.

أما الشرفتان اللتان على ضلعى العرض فيحملهما صفان من الأعمدة، كـل صف يحتوى على ثمانية أعمدة، ومثلها فى الشرفات العليا، والأعمدة كـلها من الجرانيت الأحمر ذات تيجان من الرخام على الطراز الكورنثى، وفى طـرفى المبنى المستدير اقيم الجزء المخصص للمحكمة، وكان مدخل البازيليكا مواجهاً لعمود تراجان الشهير.

بازيليكا قنسطنطين

أقيمـــت هـــذه البازيلكيا بجوار الفوروم الرومانى ويرجع تاريخها إلى النصـــف الأول من القرن الرابع الميلادى _ ٣١٠ – ٣٢٠م)، وقد بُدِأ فى بنائها فى عهد الإمبراطور ماكسنتيوس إلا أنها تمت فى عهد قنسطنطين.

والبازيـــليكا عـــبارة عـــن مستطيل يحتوى على صفين من الأعمدة الكورنـــثية تقســـمه إلى ثلاثة صحون. الصحن الأوسط منها أعرض من الآخرين، ويسمى بالصحن الكبير وهو أكثر ارتفاعاً من الصحون الجانبية، وتعلوه فتحات الإضاءة، ويحتوى على عقود متقاطعة، يحمل كل عقد منها أربعـــة أعمـــدة كورنثية متقابلة. وفى نهاية الجهة الغربية المقابلة للمدخل توجـــد حنية كبيرة نصف دائرية، وفيها تجلس هيئة القضاة أو مجلس كبار التجار، وتعلو هذه الحنية قبة نصف دائرية وكل من الصفين الجانبين مقسم إلى ثلاث قاعات صغيرة نسبياً، سقوفها معقودة بأقباء نصف دائرية، تتعامد على الصحن الأوسط، كأنها دعائم للحوائط التى تحمل الأقباب المتقاطعة، والجانـــبان أقـــل ارتفاعاً من الجزء الأوسط للبازيليكا ونجد بكل قاعة من القاعـــات الجانبية الصغيرة ست نوافذ، كل ثلاث تعلو الأخرى فى توازى مـــع الحوائط الجانبية للمبنى، وتتجه البازيليكا من الشرق إلى الغرب، أما المدخل فكان يقع فى الضلع العرضى جهة الشرق وبه عدة أبواب لتسهيل دخـــول وخـــروج الزائـــرين، وقد أضاف الإمبراطور قنسطنطين بالحائط الجـــنوبى من الخارج ثلاثة أبواب متجاورة يتقدمها مدخل له أربعة أعمدة ويصـــعد إليه بعدة درجات. وقد تحولت هذه البازيليكا فى عهد قنسطنطين إلى كنيسة مسيحية.

المسارح الرومانية

تقديـــم

لقـــد رأيـــنا فى عمارة سلا استخدام العقود التى ترتكز على دعامات وأعمـــدة ولقد استخدمت هذه الخاصية فى مظهر معمارى من أهم مظاهر العمـــارة الـــرومانية فى العصر الجمهورى المتأخر ونقصد بذلك المسارح Teatro والملاهى Amfiteatro . وقد أخذ المسرح الرومانى الكثير عن المسرح اليونانى وخاصة الهللينستى الذى يتكون أساساً من: auditorium على شكل حدوة الحصان والذى استغل فى إقامته منحدر تل أرضى ثم من الأوركســـترا ذات الشـــكل الكامل الاستدارة حيث كانت تقف الجوقة، ومن المدخلين الرئيسيين Paradoi ثم من الـــ Skine المشهد المسرحى وعلى جانـــبيها مبـــنيان Paraskine ثـــم خشبة المسرح وكانت أيضاً مبنية من الأحجـــار ثـــم الـــ Proskine. وأحسن مثال للمسرح اليونانى هو مسرح إبيـــداوروس فى جنوب بلاد اليونان الذى يرجع إلى القرن الرابع ق.م وقد بناه المهندس Polykretus الصغير ويتسع لحوالى ١٣,٠٠٠ شخص وهو خاص بمعبد الإله Asklepios ويتميز هذا المسرح بوجود صفوف أمامية خاصة للطبقات العليا من الكهنة والحكام والموظفين الرسميين حيث كانت مقاعدهم تتميز عن بقية المقاعد حيث تحتوى على مساند جانبية وفى بعض الأحيـــان كان يكتب أسماء كبار المشاهد على هذه المقاعد وهو بذلك يعتبر من أحسن المسارح اليونانية.

المسرح الرومانى

نشـــأت فكـــرة المسرح الرومانى متأثرة بالمسرح اليونانى، مثلما كان الحال مع الأدب الرومانى، والمسارح الرومانية نوعان

١- المسارح Theatres.

٢- المدرجات وحلبات المصارعة Amphitheatres.

ومن أشهر مسارح النوع الأول فى العصر الرومانى مسرح Orange فى جـــنوب فرنسا، ومسرح مارسيللوس Marcellus فى روما. أما النوع الـــثانى فيعتبر مبنى الكولوسيوم Colosseum من أهم وأشهر مبانى هذا الـــنوع وقـــد أقيـــم فى روما فى عصر الإمبراطور فسباسيان وأتمه ابنه الإمبراطور تيتوس وافتتحه فى عام ٨٠م.

١- المسارح Theatres

رغـــم اتفاق المسرح الرومانى مع نظيره اليونانى من حيث الشكل إلا أن هناك عدة نقاط يختلف فيها المسرح الرومانى عن المسرح اليونانى:

أولاً: الـــ Cavea

أخـــذت هى الأخر شكل حدوة الحصان إلا أنها لم يستغل فيها منحدر الـــتل الأرضى وإنما أقيمت على عقود وقباء تظهر من الخارج على شكل ثلاثـــة طوابـــق كل طابق منها يتكون من العقد الذى يستند على الدعامات وأنصـــاف الأعمـــدة أو الأعمدة فقط ويراعى دائماً تدرج ثقل هذه الأعمدة بمعـــنى أن أعمدة الطابق الأول تتسم بالقوة والضخامة ولذلك كان يفضل الأعمدة الدورية فى العادة، فى حين أن أعمدة الطابق الثانى التى تحمل ثقل أقـــل كـــانت أعمدة من الطراز الأيونى، أما أعمدة الطابق الثالث فهى فى

العادة أعمدة كورنثية وفى العادة يعلو هذا الطابق الثالث Porticus "ممر مســقوف معمــد" تعــلوها عوارض حجرية تثبت فيها قوائم خشبية تحمل Tendae "مظــلات" ونظــراً لهذه الخاصية فإن بالمسرح الرومانى كانت هناك مداخل متعددة تمثلها العقود إلى جانب المدخلين الرئيسيين وفى العادة كانت تلك المداخل المتعددة ترقم على أن يحمل المشاهد رقم المدخل الذى يــؤدى إلى القطاع المخصص لجلوسه داخل المسرح. أما فى الداخل فإن هذه الــ Cavea مقسمة بدورها إلى ثلاثة قطاعات متدرجة فى الارتفاع، ويفصل كل قطاع عن الآخر حاجز لا يسمح للمشاهدين بالمرور من قطاع إلى آخر. كما وأن بكل قطاع عدة مداخل تؤدى إلى مختلف أجزاء القطاع الواحــد وبالــتالى فإن جسم الــ Cavea من الداخل والمرفوع على تلك العقــود والقــباء يشتمل أيضاً على سلم يؤدى إلى الطابقين الثانى والثالث بالإضــافة لذلــك فإن كل قطاع مقسم داخلياً عن طريق درج صغير يقسم القطــاع إلى عــدة أقســام تجعل الــ Cavea فى نهاية الأمر على شكل مــروحة. وبمــا أن درجات الــ Cavea مقامة على عقود وقباء فإن هذا الأمــر لــم يســمح للرومان باستخدام المقاعد المرمرية التى نشاهدها فى المســارح اليونانيــة بل استخدمت أحجار خفيفة كما وأن حجم المقعد كان أصغر من حجم المقعد فى المسرح اليونانى. إلى جانب تلك الاختلافات ما بين الــ auditorium والــ Cavea فإن خاصية إقامة الــ Cavea على العقــود والقــباء ســمحت أيضــاً بتســقيف المدخــلين الرئيســيين Conformicationes وفى مرحــلة لاحقة سمحت للــ Cavea بالامتداد فوق المدخلين الرئيسيين والاتصال بالمبنيين اللذان يوجدا على جانبى الــ Frons scaenae وهذا القطاع الأخير من الــ Cavea أطلق عليه تسمية Tribuna وخصص لجلوس كبار الشخصيات.

ثانياً: الأوركسترا Orchestra

وهى فى المســـرح الـــرومانى على شكل نصف دائرة وليست دائرة كاملة مثل المسرح اليونانى نظراً لأن الجوقة فى المسرحيات الرومانية لم تـــلعب دوراً هامـــاً ولذلك فقدت الأوركسترا فى المسرح الرومانى أهميتها واقتصـــرت عـــلى الشـــكل النصـــف الدائرى بل أن قسم منها احتله درج منخفض كان مخصصاً لوضع مقاعد منفصلة لكبار المشاهدين.

ثالثاً: المشهد المسرحى

وهو يتكون أساساً من واجهة المسرح Frons Scaenae التى تتميز فى المســـارح الـــرومانية بأتســـاعها حتى أنها تصل إلى قطر دائرة الـــ Cavea مع الـــ Verrsurae. وتتميز أيضاً بثرائها بالزخارف المعمارية وأنها تتكون فى العادة من ثلاثة طوابق عبارة عن مشكاوات على جانبيها أعمـــدة وكـــانت مدعمة بتماثيل مختلفة وبها من الأمام باب رئيسى وبابان جانـــبيان وكانت تستخدم من قبل الممثلين فى أداء بعض مشاهد المسرحية وفى الداخـــل كـــانت بها أبواب تصل ما بينها وما بين المبنيين الجانبيين Verrsurae وأمـــام الـــــ Frons scaenae توجـــد خشـــبـــة المسرح pulpitum وتتميز باتساعها بالمقارنة مع المسرح اليونانى وبإقامتها على دعامـــات داخلية كما أن الـــ Pulpitum لها واجهة التى تواجه الجمهور "وهى ثـــرية بالزخارف المعمارية وكانت فى العادة مدعمة بستائر تستخدم لفتحها أو لرفعها بكرات خاصة.

رابعاً: الـــ Verrsurae

بالرغم من أن هذين المبنيين قد وجدا أيضاً فى بعض مسارح العصر الهللينســتى إلا أنهما لم يتميزا بالضخامة التى تميز بها هذان المبنيان فى المسرح الرومانى ونظراً لطبيعة تكوين المسرح الرومانى فإن الـــ Cavea الـــتى امتدت إلى الأمام اتصلت بمبنيين الـــ Verrsurae ولا يعرف على وجـــه اليقين الوظيفة التى كانت يقوم بهما هذان المبنيان، هل كانا يستخدما كمكـــان للاســتراحة للمشاهدين خاصة وقد عثر على آثار للفرسكو على جـــدران هذين المبنيين أو أنهما كان يستخدما من قبل الممثلين خاصة وإنه توجد أبواب تصل ما بين الـــ Frons scaenae والـــ Verrsurae.

خامساً: Porticus Post Scaenam

توجـــد دائماً خلف المسرح الرومانى وكان عبارة عن مساحة ضخمة تميـــل إلى الاستطالة يحيطها ممرات مسقوفة معمدة Porticus ولا يعرف الســبب فى إقامتها ويظن أنها كانت تستخدم كمكان للاحتماء من المطر أو الشمس من قبل المتفرجين أو كمكان لإجراء البروفات الخاصة بالمسرحية من قبل الممثلين.

تاريخ المسرح الرومانى

مـــن أهم المصادر القديمة عن العمارة الرومانية الكاتب Vitruvius الذى وصف بالتفصيل فى كتابه الخامس الجزء السادس المسرح الرومانى وأوضـــح الفـــروق الهامة بين المسرحين اليونانى والرومانى ويمكننا من خلاله التعرف على تاريخ المسرح الرومانى. ففى خلال القرن الثانى ق.م الـــذى يمـــثل ميـــلاد أدب المسرحية الرومانية كان المسرح خشبياً ومؤقتاً

بمعـــنى أنــــه بعــــد تمثيل المسرحية كان يفك وينقل إلى مكان آخر، وأول مسرح رومانى قائم كان أيضاً من الخشب وأقيم عام ١٤٤ ق.م بعد سقوط كورنثة وتدمير قرطاجة عام ١٤٦ ق.م.

وفى عام ٩٩ ق.م كانت الــ Frons scaenae عبارة عن قطع كبيرة من القماش مصور عليها مناظر ذات طابع خلوى.

وفى عام ٥٨ ق.م بنى Emilio Scauro مسرحاً فى الــ Campo Marsio معســكر الإلــه مارس كان به ٣٦٠ عمود وكثير من التماثيل. وكـــانت الـــ Scaena مكونة من ثلاثة طوابق ومغطاة بالمرمر والزجاج ومذهبة إلا أن المسرح دمر بأمر من السناتو لأنه كان فى عظمة المسارح الهللينستية وكان به مظاهر من الثراء لا تليق بالروح الرومانية.

مسرح بومبيوس

فى عـــام ٥٥ق.م أصــــبح فى روما أول مسرح من الأحجار وقد بناه بومـــبيوس الـــذى اســـتغل فى بنائه صخور تل أرضى كما هو الحال فى المســـارح اليونانيـــة غير أنه رفع الـــ Cavea التى تزيد عن مساحة التل عـــلى عقـــود ودعامات بحيث يتسع لـــ ١٢,٠٠٠ متفرج والـــ Scaenae كـــانت غنية بالزخارف المعمارية كالأعمدة ومحرابين كبيرين وكانت الـــ exedra نصف دائرية. وفى قمة الــــ Cavea أقام بومبيوس معبداً للإلهة فيـــنوس بطـــريقة تبدو معها درجات الـــ Cavea وكأنها درج يصعد إلى المعـــبد نفســـه وقد اهتدى بومبيوس لهذه الطريقة لإضفاء طابع دينى على المســـرح حـــتى يتغلب على روح المحافظة التى كانت سائدة فى المجتمع الـــرومانى. وقـــد أقام بومبيوس خلف الـــ scaena مجموعة من المبانى

والــبواكى الضخمة التى ستصبح من أهم مميزات العمارة الرومانية وهذه المبانى أطلق عليها اسم porticus post scaenam.

مسرح مدينة بومبى الكبير

مــن أقدم المسارح الرومانية وإن كان قد طرأ عليه كثيراً من التغير وقــد أنشــأ فى العصـــر الهللينستى فيما بين ٢٠٠ – ١٥ق.م وكانت الـــ Cavea عـــلى شـــكل حدوة الحصان وتمتد حتى الـــ Frons Scuenae مغطيـــة بذلـــك المدخلين الرئيسيين، أما خشبة المسرح فإنها تتميز بواجهة غنية بالمشكاوات التى تتواجد خلفها القناة الخاصة بستارة المسرح. وتتميز واجهـــة المســـرح بوجـــود exedra رئيسية على شكل نصف دائرة بين نـــافورتين مستطيلتين بهما أعمدة وهى نفسها محصورة بين اثنين من الـــ Verrsurae غيـــر أن هذا الشكل المتكامل للمسرح الكبير جاء عبر أكثر من مرحلة، وأقدم أجزاء هذا المسرح هو الـــ Cavea وكانت ذات مقاعد من الأحجار الرخوة التى تستند على منحدر الأرض الطبيعى والتى كانت محددة من الجانبين بواسطة ممرين مكشوفين وفى مرحلة تالية امتدت الـــ Cavea فوق الممرات واتصلت بالمبنيين الجانبين للواجهة المسرحية وهذه المرحـــلة تـــرجع إلى ٨٠ ق.م أى بعد تحويل مدينة بومبى إلى مستعمرة رومانية.

وفى عصـــر أغسطس تحولت مقاعد الـــ Cavea إلى مقاعد مرمرية ممـــا استدعى إقامة جدران جانبية حول المنحدر الأرضى حتى لا يتهاوى هذا المنحدر تحت ثقل الكراسى المرمرية وفى أعلى هذه الجدران تواجدت قطـــع حجرية ضخمة لها ثقوب لكى تحمل سيقان خشبية خاصة بحمل الـــ Tendae الـــتى كـــانت تحمى المتفرجين من أشعة الشمس وأكثر ما يثير

الانتــباه فى مســرح بومبى هو تواجد حوض فى الأوركسترا كان شكله دائرى فى الفترة ما بين ١٠٠- ٨٠ ق.م ثم أصبح شكله بعد ذلك مستطيل وقد فسر تواجد هذا الحوض بعدة تفسيرات منها أنه كان نافورة للحوريات أو أنه كان يستخدم فى المناظر المائية للأشعار التى كانت تلقى على خشبة المســرح. خلف المسرح يوجد Porticus مربع استخدم فى البداية كساحة رياضية ثم كمعسكر للمصارعين.

وعلى الجانب الأيمن من الــ porticus فى هذه الفترة ما بين ٨٠ – ٧٥ق.م أقيــم المسرح الصغير الذى يعتبر أقدم مسرح أقامه الرومان غير أن هــذا المســرح ليس له شكل خاص ويظهر أنه Odeon خاص بسماع المقطوعــات الموســيقية نظــراً لأنه كان مسقوفاً ومحصوراً داخل إطار مســتطيل كما أن تواجد مسرح بجوار أوديون هى ظاهرة وجدت فى كثير من المدن الأخرى.

من أهم المسارح التى بنيت فى عصر أوغسطس مسرح Marcellus الــذى كان قد بدأ بنائه يوليوس قيصر وأتمه أوغسطس فى عام ١١ ق.م وتتكون الــ Cavea من ثلاثة طوابق، الأول مقام بأعمدة توسكانية والثانى بــأعمدة أيونيــة أمــا الثالث فبأعمدة كورنثية أضفت على المبنى رشاقة خاصة.

أما واجهة المسرح فيبلغ طولها من ٨٠ – ٩٠م وعرضها حوالى ٢٠م وكلها مزينة بمشكاوات على جانبيها أعمدة.

وإلى جــانب هذا المسرح يوجد مسرح Verona الذى بنى جزء منه عــلى أرض مسطحة بينما استغل فى الجزء الأخر منحدر تل أرضى وهو فى شــكله العــام يشبه مسرح مارسيلو وأيضاً مسارح أخرى متعددة مثل مسرح Ostia.

أمـــا فى مدينة هيركولانيوم التى تقع بجوار مدينة بومبى وقد غطتها أيضاً الحمم البركانية عام ٧٩م فبدلاً من أن تعتمد الـ Cavea على منحدر مثل مسرح بومبى استندت على عقود وقباء مثل المسارح الرومانية.

ولـــم يقتصـــر إقامة المسارح فقط فى إيطاليا ولكن أيضاً فى الأقاليم الـــرومانية خاصـــة فى بلاد الغال مثل مسرح مدينة Orange فى جنوب فرنسا.

٢ – الملهى Amphitheatre

إلى جـــانب عمارة المسارح هناك نوعاً آخر من المبانى التى اكتسبت أهمية خاصة فى العمارة الرومانية ألا وهى مبانى Amphitheatre بتأثير كـــلاً مـــن كامبانيا وأتروريا نظراً لأنه نشأ فى كامبانيا بالذات عادة إقامة المصـــارعات كـــنوع مـــن الطقوس الجنائزية عند موت أحد الشخصيات الهامـــة، ولذلك كانت هذه المصارعات تقام بالقرب من المقابر وقد انتقلت هـــذه العادة إلى أترووريا كما انتقلت إلى روما فهى عادة إيطالية بحتة تميل إلى القـــوة والوحشية إلى حد ما. ولقد تطورت من مجرد ألعاب ذات طابع جنائزى إلى مصارعات حقيقية كانت تجتذب جماهير الرومان المتعطشين لـــرؤية الدمـــاء حيث كانت تقوم بين الآدميين من الأسرى وبين الوحوش كالسباع والنمور إلى غير ذلك من الاستعراضات الوحشية المفزعة.

والملهى مبنى ذو شكل بيضاوى بالرغم من تسميته الإغريقية إلا أنه لم يظهر فى العمارة اليونانية ربما لأنه كان مخصصاً للمصارعة الوحشية ومصـــارعة الحيوانات المتوحشة وهذا النوع من الرياضة العنيفة لم يكن يوافق المزاج ولا الذوق اليونانى.

ولقـــد أقيم الملهى فى بادئ الأمر من الأخشاب ثم استخدمت الأحجار بعد ذلك فى بنائه فى مدينة روما.

أقدم النماذج على الملاهى

يوجـــد فى بومـــبى أقدم الملاهى حيث استخدمت فى بنائه منحدر تل أرضـــى وذلك عام ٨٠ ق.م أى فى نفس إقامة الأوديون المجاور للمسرح الكـــبير بالمديـــنة ولقـــد استغل فى هذا الملهى منحدر تل أرضى له شكل بيضاوى وضلعا الملهى هما ١١٥م و ١٤٠م.

يتكون هذا المبنى من

١- الـــ Arena ساحة المصارعة

٢- الــــ Cavea وهى مقسمة كما فى المسرح إلى ثلاث أقسام القسم الأول منها وهو الذى يواجه الـــ Arena محفور فى باطن الأرض كذلـــك القســـم الأول من الـــ Cavea والقسم الثانى والثالث يعتمد على منحدر التل غير أن الجزء الخارجى منه مدعم بجدران تعتمد بدورهـــا على عقود والجزء العلوى من أعلى الـــ cavea عبارة عـــن ممر مسقوف يؤدى إليه درج خارجى مزدوج عند الضلعين الكـــبيرين وفـــردى عـــند الضـــلعين الصغيرين. ومن هذا الممر المســـقوف المتواجد فى أعلى الـــ Cavea توجد أبواب تؤدى إلى درج صغير يؤدى إلى القطاعات المختلفة من الجزء العلوى وهذا الجزء كان مخصصاً للسيدات هو والمداخل الخاصة به حتى تكون النســـاء بعيـــدة عـــن الحيوانـــات فى الـــ Arena، والرجال فى القطاعين الأول والثانى.

أما الجزء الأول والأوسط في الـ Cavea فيمكن الوصول إليهما عن طـــريق سلم فردى أو مزدوج يخرج من ممر مسقوف يحيط بالـ Arena كـــلها ويتكون من أربعة قطاعات غير متصلة فيما بينها، أما الوصول إلى هـــذا الممر فكان عن طريق مدخلين كبيرين فى الضلع الكبير وفى الجانب الغــربى يوجد مدخل مسقوف بقبو يخترق جسم التل كان يستخدم لإخراج جثث القتلى والجرحى من المصارعين.

وقــد تطور الملهى تطوراً كبيرا فى العصر الإمبراطورى حيث بنى أكــبر مـــلهى عرفــته العمارة الرومانية ألا وهو الـ Colosseum الذى يــرجع إلى الأســـرة الفلافيـــة والذى يظهر فيه سراديب سفلية أسفل الـ Arena نظـــراً لأنـــه فى تـــلك الآونة ظهرت خاصية مصارعة الوحوش Venationes التى لم تكن معروفة من قبل.

مبنى الكولوسيوم Colosseum

مـــن أهـــم إنجـــازات الأسرة الفيلافية حيث بدأ بناؤه فسباسيان وأتمه وأفتتحه ابنه الإمبراطور تيتوس عام ٨٠م.

وهـــو أهـــم الإنشـــاءات المعماريـــة الـــرومانية وقد ظل مبنى الـ Colosseum رمزاً لمدينة روما حتى الآن.

وقــد اقيـــم هذا المبنى على منطقة كانت تمتد فيها بحيرة نيرون معاً اســـتدعى إرســـاء قواعـــد متينة لإقامة هذا المبنى الضخم للغاية والذى لم يســـتغل فيـــه مـــنحدر تل أرضى وإنما أقيم على عقود وقباء لذلك كانت أساساته متينة وقوية.

وكـــان هـــذا المبنى يمكنه أن يتسع لنحو ٥٠,٠٠٠ متفرج جلوس و ٥٠٠٠ وقوف، ويبلغ القطر الخارجى للمبنى ١٨٨م والقطر الداخلى ١٥٦م

فى حيــن يبــلغ قطر مساحة المنازلة الخارجى ٤٦,١٥م وقطرها الداخلى ٢٤,٥م، ويبلغ ارتفاع المبنى بالكامل نحو ٤٨,٥م.

وقــد اخــتير هــذا المبــنى بالقرب من الفوروم لأن هذا المبنى كان مخصصــاً للمصــارعات وقــد ارتبطت المصارعات بالمظاهر الجنائزية وكــانت جنائز الشخصيات العظمى تمر فى الفوروم لذلك أقيم بالقرب من الفــوروم لارتــباطه بالعــادات الجنائزية للشخصيات البارزة فى المجتمع الرومانى.

وقــد كــانت هــذه المصارعات أولاً بين الأشخاص ثم تطورت إلى مصارعة بين الأشخاص والحيوانات المتوحشة Venationes.

مراحل بناء الــ Colosseum

يتكون الــ Colosseum من ثلاثة طوابق يعلوها Atticus مرتفع.

أ- أقــام الإمــبراطور فسباســيان الطابق الأول، الثانى، الثالث من الخارج بالإضافة إلى الطابق الأول من الداخل.

ب- أقــام الإمبراطور تيتوس Titus الــ Atticus من الخارج وهو مرتفع ويشبه الــ Porta Maggori وأقام الطابقين الثانى والثالث من الداخل.

ج- قــام الإمبراطور دوميشيان Domitian بزخرفة الــ Atticus بدروع برونزية لإضفاء مظهر فريد من الفخامة على المدخل.

المنظر الخارجى للــ Colosseum

يوضــح المــنظر الخــارجى للــ Colosseum توالى العقود وعلى جانبيها أعمدة دورية تحمل الــ Architrave بكامل استدارة الملهى.

وتمثل الواجهة أربعة طوابق فصلت بواسطة كتنات مستمرة الدوران حول البناء، وبالطوابق السفلية فتحات معقودة نصف دائرية عددها ثمانون متصـــلة بأكـــتاف مـــربعة، وأمام الأكتاف عمد مستديرة متصلة بها، وقد اســـتعمل الطـــراز الدورى بالطابق الأرضى (الأول) ويعلوه الأيونى فى الطابق الثانى ثم الكورنثى فى الطابق الثالث.

أمـــا الـــ Atticus فهو مرتفع للغاية وبه فتحات مستطيلة ومنحوتات ويعـــلوه قواعـــد حجـــرية كانت تثبت فيها العوارض الخشبية التى تحمل Tendae لحمايـــة المـــتفرجين مـــن الأمطار أو أشعة الشمس إلى جانب لجوئهم إلى الممرات الموجودة بالطابقين الأول والثانى.

مبنى الـــ Colosseum من الداخل

يحيـــط بالحلـــبة Arena سور حافته على شكل منصة بها مشكاوات كانت توضع فوقها كراسى من المرمر وهى خاصة بكبار المتفرجين وعلى جانـــبى الضلع الأصغر من الـــ Arena كانت توجد مقصورات الأباطرة وكبار رجال الدولة.

وكـــانت أرضـــية الـــ Arena من الخشب حيث يوجد أسفلها ممرات "ســـراديب" كانت تستخدم لوضع أقفاص الوحوش وكممرات للعمال الذين يقومـــون بنقل الوحوش والمتصارعين إلى ساحة الملهى حيث كانت ألعاب مصارعة الوحوش Venationes منتشرة فى هذا الوقت.

خصائص العمارة الرومانية فى مبنى الـ Colossium

المبنى كله لم يستغل فيه منحدر تل أرضى وإنما أقيم على عقود وقباء ويبلغ عدد العقود ٨٠ عقد مرقمة كلها لتسهيل عملية وصول المتفرجين من الخارج إلى المكان المخصص لكل منهم.

أما المداخل الموجودة عند حافتى الضلع الأصغر فكانت غير مرقمة وكانت خاصة بالأباطرة بالإضافة لتواجد ممرين آخرين عند حافة الضلع الأكبر أحدهما كان مخصصاً لمرور مواكب النصر Porta Pompae أما الآخر فكان مخصصاً لإخراج جثث الموتى والجرحى Lipetirania Porta.

وكانت ممرات الطابق الأول مسقوفة بقباء على شكل نصف برميل وبها درج يؤدى إلى الطابق الثانى الذى كانت ممراته مسقوفة بقباء على شكل صليبى، وهو على نفس شكل سقف ممرات الطابق الثالث.

الحمامات الرومانية

الحمامات العامة

لقد عرفت العمارة اليونانية الحمامات العامة وكانت تلك الحمامات عـبارة عـن مبنى أو صالة مستطيلة مقسمة داخلياً وأحياناً كان يلحق بها صالات مستديرة غير أن الحمامات اكتسبت أهمية خاصة وتطور كبير فى العمـارة الرومانية سواء فى العصر الجمهورى أو العصر الإمبراطورى حيث وصلت تلك الحمامات إلى درجة عالية من التطور والفخامة. وكانت الحمامـات فى العصـر الـرومانى من أكثر المبانى دلالة على حضارة الـرومان، وهى الصورة الحقيقية لعاداتهم وحبهم للحياة الصحية الرياضية المـرحة. ولـم تكن الحمامات أماكن مخصصة للاستحمام فقط بل كانت مركـزاً للـتدريب البدنى والرياضى والاجتماعات العامة والخاصة وإلقاء المحاضرات وهى تشبه إلى حد كبير الأندية الرياضية الكبيرة حالياً. وعلى العموم فإن اقدم الحمامات الرومانية توجد فى مدينة بومبى.

تتكون الحمامات العامة من الأجزاء التالية:

١-مكان لخلع الملابس Opodyterium

٢-مكان الحمام البارد Frigidarium

٣-مكان الحمام الدافئ Tepidarium

٤-مكان الحمام الساخن Caldarium

وهذا الأخير يتصل به Sudationes أو Laconicum والفرق بينهم أن فى الـ Laconicum يتم إنزال العرق عن طرق مرور هواء ساخن، أمـا فى الـ Sudationes فيتم إنزال العرق عن طريق مرور بخار ماء والحجـرتان تقـام أرضـيتهما على دعامات صغيرة والجدران مزدوجة.

وتتصـــل الحجرتان بمكان الحمام الساخن للحاجة إلى الماء الساخن وهناك حجرة للأفران لتسخين المياه.

ويذكر Vitruvius أن الماء كان يسخن فى إناءين كبيرين من البرونز يوضع فى الأول الماء البارد الذى يسخن لدرجة حرارة متوسطة حيث يمر جزء من هذا الماء إلى حجرة الـــ Tepidarium أما الماء فى الإناء الثانى فإنـــه يـــتم التسخين فيه لدرجة حرارة مرتفعة لكى يمرر إلى أحواض الـــ Calderium بيـــنما يمـــرر البخار الناتج عن تسخين تلك المياه إلى أسفل حجـــرة الـــــ Sudationes أو الـــــ Laconicum حيـــث يمر من بين الدعامات إما لكى يسخن أرضية الحجرة أو ليخرج من مواسير من الفخار ذات الفتحات الداخلية لإدخال البخار إلى داخل الحجرة.

وخير مثال على تلك الحمامات هو حمام الفوروم Forum فى مدينة بومبى الذى يرجع إلى منتصف القرن الثانى ق.م.

يلاحـــظ فيه تقسيم الحمام إلى قسمين رئيسين أحدهما خاص بالرجال والآخـــر خـــاص بالنســـاء وكلاهما يشتمل على الأجزاء الرئيسية للحمام، فالقســـم الأيسر كان مخصصاً للرجال ويبدأ بمدخل الذى يؤدى إلى حجرة الـــــ Opodyterium الـــتى تـــتميز بـــتواجد مشكاوات لوضع الملابس مصفوفة فى جدران تلك الحجرة، وتؤدى حجرة الـــ Opodyterium إلى حجرة الـــ Frigidarium والحوض على شكل مستدير وأرضية الحوض مغطـــاة بطـــبقة من الحمرة الرومانية لمنع تسرب المياه بينما فى الجوانب الأربعـــة لـــلحجرة توجـــد محـــاريب صـــغيرة. وتـــؤدى حجـــرة الـــــ Opodyterium فى نفـــس الوقـــت إلى حجرة الـــ Tepidarium وهى عبارة عن صالة مستطيلة يستطيع الشخص أن يحصل منها على مياه دافئة

لغسـل الجسـم وهذه الحجرة تؤدى بدورها إلى حجرة الـ Caldarium وهى صالة مستطيلة فى نهايتها محراب بداخلها حوض كبير مستدير.

أما القسم الأيمن فهو مخصص للنساء له أيضاً مدخل خاص به يؤدى إلى حجرة الـ Opodyterium وهى فى نفس الوقت تستخدم كحجرة للـ Frigidarium الـتى تـؤدى بدورها إلى حجرة الـ Tepidarium التى تؤدى هى بدورها إلى حجرة الـ Caldarium.

وإلى الشـمال مـن مجموعة حجرات ذلك الحمام توجد Palaestra لإتاحـة الفرصة لممارسة بعض الألعاب الرياضية فى الهواء الطلق بينما يحيط بالحمام حوانيت لبيع مستلزمات المستحمين من صابون وغيره.

ويلاحظ فى مدينة بومبى أن الحمامات لم تقتصر على تلك الحمامات العامـة ولكن تواجدت بجانبها أيضاً حمامات خاصة فى المنازل والفيلات وهى تتراوح ما بين مجرد حوض صغير كما يوجد فى منزل الـ Fauno أو أجزاء مختلفة من الحمام مثل الـ Frigidarium والـ Tepidarium والـ Caldarium مثلما فى فيلا Boscoreale وفى حالة تواجد حمام خاص فإنه يوجد فى العادة بجوار المطبخ Apotica للحصول على المياه اللازمة للحمام.

حمام منزل الـ Fauno

يعتبر من المنازل التى ترجع إلى القرن الثانى ق.م وهذا المنزل عثر فيه على صناديق محفوظ فيها قطع من الفسيفساء قبل تركيبها وهى تحمل الطابع السكندرى بما فيها من مناظر نيلية وهذه المناظر تحملنا بالطبع إلى البيـئة السـكندرية التى كانت من مميزات المدينة فى العصر الهللينستى. والمهـم فى هذا المنزل هو الفسيفساء الخاص بمعركة الإسكندر عند لقائه

مـــع المـــلك دارا الـــثالث ومعـــركة أسوس وهى من أجمل المعارك التى صورت وهى موجودة على تابوت الإسكندر فى متحف إسطنبول وهى أول مـــرة تصور فيها معركة تاريخية هامة كانت نتيجتها سقوط آسيا الصغرى فى يد الإسكندر. وهذه الفسيفساء دليل أثرى يدلنا على خصائص الفسيفساء كذلك فإن أهميته ترجع إلى أنه كونه موجود فى صناديق تؤكد أنه مستورد وليـــس محلى ويظهر فيه الأسلوب الأول لبومبى وهو عبارة عن تصوير يحاول به الفنان عن طريق استخدام الألوان أن يظهر الجدار وكأنه مطعم بالأحجـــار الكـــريمة مثل الجرانيت والمرمر وغيره من الأحجار الكريمة وتظهـــر مقدمـــات هذا الأسلوب فى الإسكندرية فى مقابر مصطفى كامل والشاطبى.

ومن المناظر الجميلة فى منزل Fauno هو منظر تصوير الأسماك.

الحمامات فى عصر أوغسطس

فى عصر أوغسطس أيضاً بدأت سلسلة الحمامات الإمبراطورية التى ظهـــرت بدايتها فى القرنين الأخيرين من العصر الجمهورى وبالذات فى منطقة كامبانيا مثل حمامات بومبى التى سبق الإشارة إليها.

غير أن الحمامات فى العصر الإمبراطورى تميزت بـــ:

١- إتساعها ٢- تعدد الأماكن بها

٣- ثرائها باللوحات المرمرية وبالتماثيل الضخمة.

٤- لـــم تعـــد مكانـــاً للاستحمام فقط بل أيضاً لمزاولة أعمال التدليك والرياضة وأيضاً للإطلاع فى المكتبات.

ولعـــل أشهر الحمامات الرومانية على الإطلاق هى حمامات كراكالا Caracalla.

أمـــا بالنســـبة لعصر أوغسطس فإن أشهر الحمامات هو حمام Baia الذى يتميز بفخامة مساحته واحتوائه على جميع الأجزاء المختلفة الخاصة بالحمامات العامة مثل Frigidarium -Tepidarium –Opodyterium –Caldarium وهـــذا الأخيـــر Caldarium يتميز ببلاط قرميد من الـــ Terracatta الأرضـــية فـــوق الدعامات وبتغطيتها بقبة مخروطية الشكل استخدمت المونة فى بنائها.

حمامات تراجان

بدأهـــا الإمبراطور دوميشيان فوق أطلال الـــ Domus Aurea وأتم بناءها تراجان لتحمل أسمه.

وتعكـــس هـــذه الحمامـــات الـــتطور الكبير فى مفهوم واستخدام تلك الحمامـــات التى أصبحت ليس فقط كمكان للاستحمام ولكن أيضاً لمزاولة الألعـــاب الرياضية بما تضمنته من Stadium وحدائق وشوارع وبواكى معمـــدة ومكتبات وصالات للمناقشة والغذاء الروحى بالإضافة إلى أماكن أخرى لمزاولة مختلف النشاطات الرياضية.

ومـــن هـــذا المنطـــلق فحمامات تراجان تبرز الأتجاه فى اعتبار أن الحمامـــات العامة ليست فقط مركزاً للاستحمام أو الرياضة بل أنها مركز نشاط اجتماعى متعدد الجوانب.

أمـــا مـــن الناحية المعمارية نجد حمامات تراجان تحمل عناصر من العصر الجمهورى و عناصر من العصر الإمبراطورى.

فعناصر الجمهورى تتمثل فى وجود - Frigidarium - Caldarium Sudationes–Tepidarium وعناصر العصر الإمبراطورى تتمثل فى ازديـــاد حجـــم الحمامات ولم تقتصر الحمامات على مجرد الاستحمام بل

شملت تمارين رياضية ومسابقات وأصبح الحمام فى عصر تراجان مركز مدنى أهم من الفوروم للإلقاء والنقاش الثقافى أو السياسى.

كـــان من عادة الرومان أن يذهبوا للحمام بعد الظهر للاستحمام لذلك نجدهـــم يوجهـــون الحمام بحيث تغطى الشمس الأماكن المفتوحة كالحدائق للاستمتاع الشمس.

وكذلك تبرز حمامات تراجان من الناحية المعمارية الأتجاه المحورى المـــتعامد الذى أصبح من خصائص عمارة الحمامات الإمبراطورية، وفى هـــذا المجـــال نجـــد أن الأجـــزاء الرئيســـية لـــلحمام أى Sudationes -Frigidarium - Caldarium - Tepidarium عـــلى محـــور قصير رأسى متعامد معه محور آخر أفقى مخصص للأماكن التى تتعلق بالتدليك أو مختلف النشاطات الرياضية الأخرى.

حمامات كراكالا

تعتـــبر حمامات كراكالا من أجمل وأكبر الحمامات الرومانية ليس فى إيطاليـــا فقـــط بـــل فى جميع الولايات الرومانية حيث أنها تسع لأكثر من ١٦٠٠٠ شخص من زوار الحمام وفضلاً عن ذلك فهى تعطينا فكرة قوية عن عظمة هذه المبانى وسعتها. وكانت مبانى الحمامات مقامة على ارتفاع ٦,٥ متر.

وبالإضـــافة إلى عـــدد الحجرات والصالات ومغاطس المياه الساخنة والـــباردة وحجـــرات الـــتدليك والبخار وغيرها من الحجرات المخصصة للاستحمام والنشاط الرياضى والعلاجى فتوجد أيضاً أفنية خاصة بالألعاب الرياضية المختلفة.

وقد خصص البدروم فى هذه الحمامات لجميع الغرف اللازمة لتوصيل المياه الباردة والساخنة. ويوضح مخطط هذه الحمامات أن صالات الاستحمام فى الوسط محاطة بحجرات لخلع الملابس وحجرات المياه الساخنة والدافئة والباردة، وتوجد فى الخلف خزانات المياه مكونة من طابقين وعلى الجانبين صالات للمحاضرات والمكتبات ويلاحظ فى المقدمة عدد كبير من الحجرات مخصصة لاستراحة الكتاب والشعراء والرياضيين بعد الاستحمام. وقد زود الفناء بالأشجار والتماثيل والنافورات.

ويؤدى المدخل الرئيسى إلى الفناء الفسيح المخصص للألعاب الرياضية والذى يحاط من الجوانب بالمبانى المخصصة للماكينات. وعلى الجانب المقابل للمدخل نجد خزان الماء الكبير الذى يتكون من طابقين تصل إليه المياه عن طريق مجارى للمياه Aquaduct، وهذه المياه تصل إلى المبنى الرئيسى بواسطة مواسير. أما المبنى المركزى المخصص للاستحمام فهو ذو مسقط أفقى متماثل حيث تبلغ مساحته ٢٥٠×١٥٠م، وتعتبر حجرة التبيداريوم هى العنصر المركزى لهذا البناء حيث أقيمت حوله الغرف الأخرى. وكانت مبانى الحمامات تحتوى على عدد كبير من التماثيل الإغريقية المشهورة.

حمامات دقلديانوس

أنشئت هذه الحمامات فى روما عام ٣٠٢م وهى تشبه إلى حد ما حمامات كراكالا إلا أنه أصغر حجماً إذ كان يتسع فقط لـ ٣٠٠ زائر. وكانت صالة الحمام الدافئ وهى الصالة الوسطى فى هذا الحمام مغطاة بقبة متقاطعة محملة على ثمانية أعمدة من الجرانيت المصرى ذات تيجان مركبة من الرخام الأبيض وبلغ ارتفاع هذه الأعمدة ١٧ متر فى صالة

الحمـــام الـــدافئ Tepidarium الـــذى كان لها أهمية خاصة حيث بلغت مســـاحتها ٣٥,٢ × ٢٦م، وقد تحولت هذه الحمامات إلى كنيسة فى عصر النهضة.

نافورات الحوريات Nymphaea (Musae)

أن تسمية الـــ Nymphaea يونانية وهى تتعلق بعبادة الحوريات كما أن المبـــنى الـــذى يحمل هذا الاسم أى المخصص لمثل هذه العبادة أصله يونانى. والمفهوم العام للـــ Nymphaea أنها نافورة كبيرة مزينة بأعمدة ومقاعد ومخصصة للحوريات على أن يستغل لهذا النوع من المبانى كهوف طبيعية أو أن يقام المبنى بحيث يكون نصفه مبنى والنصف الآخر محفور فى الصـــخر وبانتشار عبادة الـــ Nymphaea فى روما وجد المهندسون فى الأراضـــى الإيطاليـــة مكاناً مناسباً لإقامة هذا النوع من المبانى إذ أن الأراضى فى إيطاليا أيضاً إلى حد ما صخرية.

ولقد شهدت الـــ Nymphaea فى العمارة الرومانية تطوراً يمكن أن نوجزه فى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

وكـــانت الـــــ Nymphaea شبيهة بتلك الهللينستية بمعنى أن نصف المبـــنى محفور فى الصخر والجزء الآخر مبنى، أما الجزء المحفور ففى العـــادة يـــتكون من المحراب والجزء المبنى هو القاعة الخاصة بالجلوس وهـــناك نمـــوذج عثر عليه بالقرب من أسوار أحد المدن وهى ذات شكل نصـــف دائرى ومغطى بقبو عبارة عن قطع حجرية مختلفة الأحجام تميل

فى شـــكلها إلى الاستدارة مقلدة شكل أوراق مائية لإعطاء إيحاء بالكهوف الطبيعية.

المرحلة الثانية

تطـــور شـــكل الــــ Nymphaea بحيث أصبحت على شكل قاعة مســـتطيلة مغطاة بقبو ينتهى بمحراب فى الغالب نصف دائرى أما محفور فى الصخر الطبيعى أو مبنى مستند على الصخر ويتواجد فى هذا المحراب النافورة.

المرحلة الثالثة

قســـمت تـــلك القاعة عن طريق دعامات لا تبعد كثيراً عن الجدران وتتصل مع بعضها عن طريق العقود حيث تغطى الصالة بالقبو.

أمثلة على الــ Nymphaea

١- فى Tivoli مجموعـــة من الــ Nymphaea ومنها تلك الموجودة بـــــ San Antonio القديـــس أنطونيـــو حيث نجد فى تلك الــ Nymphaea أن القـــبو يســـتند فى كـــل جانب على عقود تستند بدورها على دعامات وأعمدة بينها يوجد ممر ضيق على كل جانب مـــن جانبى تلك العقود ولذلك أطلق على هذا النوع من المبنى اسم Pseudo- Basilika.

٢- أما فى ضاحية Formea فى الفيلا الكبيرة الخاصة بشيشرون التى تـــرجع إلى منتصـــف القرن الأول ق.م نجد أن القاعة المستطيلة مقســـمة عن طريق الأعمدة إلى صحن واسع ورواقين ويغطى كل قسم منهم قبو الأوسط منهما واسع وعريض والجانبين ضيقين.

أقـــواس النصـــر

تحولـــت مداخـــل المدن من مجرد ممرات بسيطة إلى مداخل ضخمة تتميز بمميزات معمارية احتفظت بها طوال العصر الإمبراطورى.

لقد أدى السلام الذى حمله معه أوغسطس بعد الحروب الدامية الأهلية إلى تحويـــل أبواب المدن إلى تلك المداخل الضخمة والتى لم تستخدم فقط كمجرد ممرات إلى داخل المدينة وإنما كأقواس نصر أو أقواس تذكارية.

وفى هذه الحالة لم تحتفظ تلك المداخل بالشكل السابق لها وإنما تحولت إلى أقـــواس كـــانت تتواجد فى البداية عند أسوار المدينة خاصة إذا كانت أقواس نصر وبمرور الوقت لم تعد تلك الأقواس تتواجد دائماً عند الأسوار وإنما تواجدت أيضاً فى الأجزاء المختلفة للمدينة مثل قوس تيتوس غير أنه من أقدم تلك الأقواس هو قوس Remini

وكـــانت أقواس النصر تقام فى مدينة روما وغيرها للأباطرة والقواد لـــتكون تذكـــاراً لانتصاراتهم العظيمة، وكانت تصور حادثاً تاريخياً هاماً، وهى تـــتكون عـــادة من فتحة واحدة أو ثلاث فتحات وهى مزينة بالتماثيل والـــنحت البارز الذى يروى عادة الغزوات والانتصارات التى أقيمت لها هذه المبانى، ومن أهم أقواس النصر فى العمارة الرومانية:

قوس ريمينى Remini

وهـــو من أقدم الأقواس وهو فى الواقع قوس تذكارى استخدم كمدخل للمدينة ولذلك كان محصوراً بين أسوار المدينة.

ويـــتكون القـــوس من اثنين من Fornices التى تتسم بالاتساع وعدم الارتفـــاع ويستندان من الجانبين على دعامات تستند بدورها على Pylon الـــتى يســـتند عليه من كل جانب عمود كورنثى ذو قاعدة منخفضة وهذه

الأعمـــدة الكورنثية تحمل بدورها جمالون يستند على Atticus بينما فى المثـــلث الناشئ من دوران الــ Fornices مع العمود تتواجد ميداليات بها تماثيل نصفية لبعض الآلهة.

ويعتـــبر قـــوس Remini مـــن اقدم الأقواس وهو نقطة التحول من الأبواب العادية إلى الأقواس وهو فى نفس الوقت يتشابه مع قوس آخر هو قوس Aosta.

قوس أوستا Aosta

يتشـــابه مـــع قـــوس Remini غير أن قوس Aosta يتميز بتواجد عمودان كورنثيان فى كل جانب يستندان على منصة عالية وبينهما مشكاة مستطيلة بها كورنيش، أما إفريز القوس فهو مزخرف بالــ Triglyplis و Metop.

قوس سوسا Susa

هو ثالث الأقواس ويتشابه مع قوس Remini و Aosta حيث يتواجد عمـــود فى كل جانب يحمل إفريز طويل بمنحوتات تصور الاتفاق الذى تم بين أوغسطس وقبائل القوط والاختلاف بينهما يظهر فى زيادة ارتفاع الــ Fornices وقلة عرضه وهو تمهيد للقوس الرابع وهو قوس Pula.

قوس بولا Pula

وهو القوس الذى يكتسب فيه الــ Fornices رشاقة أكثر ويوجد على جانبيه عمودان كورنثيان يستندان فوق منصة مرتفعة والإفريز هنا أيضاً به منحوتات تصور بعض الآلهة.

قوس فيرونا Verona

وهــو يجمع بين خصائص قوس Remini من حيث استناد الجمالون عــلى الــ Atticus ومن ناحية أخرى يتشابه مع قوس Aosta من حيث تواجد مشكاوات على الــ pylon بين زوجين من الأعمدة الكورنثية كذلك يتشــابه مــع قــوس Pula مــن حيــث رشاقة الــ Fornices وإن كان Fornices قوس Verona أضيق وأكثر ارتفاعاً.

فى Verona أيضاً نجد أن مدخل للمدينة عبارة عن اثنين Fornices كلاً منهما يتشابه تماماً مع قوس Remini من حيث شكل الــ Fornices ووجــود عمود واحد فى كل جانب وأيضاً من ناحية شكل الجمالون الذى يستند على الــ Atticus.

قوس تورينو Torino

فى Torino كــان المدخــل إلى المديــنة عــبارة عن أثنين من الــ Fornices الكــبيرين بجوارهما اثنان اصغر وعلى جانبى الأربعة يوجد بــرجان كبيران مضلعان يبلغ عدد أضلاعهما ١٦ ضلعاً بهما فتحات على شــكل عقــود كانت تستخدم فى قذف المواد الدفاعية على المغيرين على أســوار المدينة، أما الطابقان اللذان يعلوان المداخل الأربعة فإنه يلاحظ أن فتحات الطابق الأول على شكل عقود أما الطابق الثانى فالفتحات مستطيلة الشــكل وقد كانت تستخدم فى البداية أيضاً لأغراض دفاعية وإن كانت بعد ذلك قد أصبحت كأشكال زخرفية فقط.

قوس النصر لتيتوس

وهو قوس ذو فتحة واحدة يقع فى وسط مدينة روما وتروى زخارف هــذا القوس النحتية قصة المعركة التى تم فيها الاستيلاء على بيت المقدس عــام ٧٩م ونرى على الواجهتين نصف أعمدة ملتصقة وفى الأركان ٣/٤ عمــود وهى عــلى النظام المركب، ويعتبر أول مثل لاستعمال هذا النظام ويمــثل الــنحت البارز تمجيد الإمبراطور تيتوس حيث يقف على مركبة النصر التى تجرها الخيول على أحد الجوانب بينما صورت الهبات والغنائم التى استولى عليها تيتوس من معبد أورشليم فى الجانب الأخر، ويتميز هذا القــوس بــأن مفــتاح العقد يبرز كثيراً ليحمى العتب الأساسى وهو مزين بالنحت البارز.

قوس النصر لسبتيميوس سفيروس

وهــو قــوس ذو ثلاث فتحات أقيم عام ٢٠٣م فى الفوروم الرومانى بــروما للإمــبراطور ســبتيميوس سفيروس وولديه كلاأكالا وجيتا تذكاراً لانتصــاراتهم عــلى الــبارثيين وهو مصنوع من الرخام الأبيض وترتكز عقــوده عــلى أكــتاف أمامها أعمدة على النظام المركب وقد رتب الفنان المــناظر فى صــفين مــن المــنحوتات من خلال خط ملتوى وقد صور الإمبراطور وولديه على مركبة حربية وهم يهجمون على الأعداء البارثيين ويعــبرون نهــر الفــرات والســيطرة على البارثيين ثم عبور نهر دجلة والســيطرة عــلى ســلوقية. وقد بالغ الفنان فى تصوير أعداد الشخصيات المصــورة وذلك لإبراز التجمهر واستخدم الخطوط العميقة لتصوير ثنيات الملابس وشارات الجيش.

الإستـــــــاد Stadium

إلى الجـــانب الشرقى من الـــ Domus Augustea يوجد مبنى الـــ Stadium الـــذى أقامـــه الإمـــبراطور دوميشـــيان وهـــو عـــلى شـــكل Hippodromos لســـباق العـــربات وهـــو محاط كله بـــ Porticus من طـــابقين يعـــلو أحدهما الآخر وفى الداخل توجد فقرات واسعة تتناسب مع الغرض من إقامة المبنى أولاً ألا وهو السباق بالعربات.

ولقد كان هذا المبنى من الخارج مزيناً بأنصاف أعمدة مغطاة بالمرمر حيـــث أن أنصـــاف الأعمدة عادة ما تكون مبنية وتغطى بلوحات مرمرية لإعطائها فخامة الأعمدة المرمرية.

ويظهـــر الـــ Stadium مـــن الخارج خاصية توالى العقود أما من الداخل فكانت الـــ Cavea مقسمة إلى قسمين ومقامة على عقود وقباء وفى الواجهة يوجد المبنى الذى يوجد به منصة التحكيم.

وكذلـــك توجد فى الـــ Stadium ظاهرة جديرة بالذكر هو مبنى الـــ Propyleae وهو مدخل محدد بأربعة أعمدة يمكن أن يكون قوس رباعى المداخل.

والـــ Propylaea من الأجزاء المعمارية التى استخدمت بكثرة فى العصـــر الهللينســـتى وهى تضـــفى فخامـــة على المبانى ويعتقد أن الـــ Propylaea ظاهرة آتية من آسيا الصغرى وإن كانت المصادر التاريخية تشير إلى استخدامها بكثرة فى مصر البطلمية.

وقـــد كـــانت الـــ Propylaea بالنسبة للعمارة الهللينستية يسودها الخطـــوط المستقيمة فى حين نجد أن الشكل العقدى المبنى انتشر استخدامه فى آسيا الصغرى وكذلك نجد فى مصر البطلمية سيادة الخطوط المستقيمة

بـــتأثير العمارة المصرية القديمة. أما عن النظر إلى هذا المبنى فى إيطاليا فإن الشكل العقدى فى روما لم يرتبط بالأحجار ولكن بالطوب عكس العالم الهللينستى. ودائماً كانت المداخل المعمدة تأخذ الشكل العقدى وقد تكون فقط بشكل أربع أعمدة أو بشكل عقدى متكامل.

والبروبيـــليا Propylea فى مصر البطلمية لم يستخدم كمدخل للمبانى وإنمـــا كـــانت عـــلى طول الطرق الرئيسية عند الميادين التى تظهر فيها خاصية التقاطع.

المنـازل الرومـانيـة

عثر على أقدم المنازل فى مدينة بومبى وترجع إلى القرن الرابع ق.م والثالث وفى بومبى نستطيع تتبع جميع مراحل تطور المنزل الرومانى من القرن الرابع، الثالث ق.م وحتى منتصف القرن الأول الميلادى.

الشكل الأساسى للمنزل فى بومبى

Oecus	**Exedra Hortius**	Oecus
Triclinum	**Tablinium**	Opotheca
Cubicola		Cubicola
Cubicola	Atrium	Cubicola
Cella	Faucus	Cella

يـــتكون مـــن المدخـــل Faucus ويـــؤدى هذا المدخل إلى فناء كبير Atrium وكان فى البداية مكشوف ثم أضيف إليه السقف مع ترك فتحة فى وســـطه لسقوط مياه المطر تعرف باسم Campluvium حيث تتجمع مياه

المطـــر فى حوض بأرضية الفناء.يتواجد تحت هذه الفتحة مباشرة ويسمى Impurvium وعـــادة كان السقف ينحدر للداخل لجمع أكبر كمية من مياه المطـــر. ولقـــد مر هنا السقف بفترة تطور حيث بدأ مسطحاً وقد ظهرت عيـــوب هذا النظام نظراً لأن مياه الأمطار أثرت تأثيراً نسبياً على المبانى وقد وجدت بعض الأمثلة للسقوف التى تنحدر للخارج لإلقاء مياه المطر فى الشـــوارع الخارجيـــة مما كان يسبب متاعب كثيرة للمارة خصوصاً وأن الشوارع كانت ضيقة نسبياً.

وفى الـــبداية لم يكن بالفناء أعمدة وإنما ظهرت هذه بتأثير الحضارة اليونانيـــة وأدى هذا بدوره إلى توسيع حجم البناء إذ أصبح به أربعة أعمدة أى أنـــه Tettrastilum. وينفـــتح الفـــناء مباشـــرة عـــلى حجرة الطعام Tablinum وكـــانت هـــذه الحجرة مفتوحة تماماً أو على جانبى المدخل بمجرد سور. وعلى جانبى الـــ Atrium كان يوجد جناح فى كل جانب به حجـــرات للـــنوم Cubicola أى حجرات النوم التى تلتف مع حجرة الـــ Tablinum حول الفناء الذى يتواجد فى الوسط.

على الجانب الأيمن وفى عمق الفناء توجد Opotheca وهى الحجرة الخاصة بحفظ خزين المنزل وأدوات الطهى وفى الجانب المقابل أى الأيسر توجد حجرة الـــ Triclinum أى حجرة اجتماع العائلة.

وعـــلى جانبى المدخل توجد الحجرات الخاصة بقدس الأقداس Cella التى يحتفظ فيها بتماثيل الآلهة الحامية للأسرة Penati.

وأحياناً خلف الحجرة الرئيسية الـــ Tablinum يوجد Hortius وهى حديقة مسورة بجدران عالية وكان حق الدخول مقصوراً على أهل المنزل فقـــط وتوجـــد فتحات ضيقة فى أعلى الجدران لإعطاء الضوء وتشبه لحد كـــبير القـــلعة وقد أظهر الرومان الميل إلى استخدام النافورات Exedra

وحولهـــا تمـــاثيل حوريات الماء وبعض المنازل كانت مكونة من طابقين العــلوى قــليل الارتفـــاع نسبياً ويقع فوق جميع الحجرات ما عدا الحجرة الرئيسية والفناء الأوسط، وبعض المنازل كان لها شرفات بارزة للخارج.

وابــتداء من القرن الثانى ق.م بدأت بومبى والقرى الصغيرة عموماً تتسع وتشغل مساحات كبيرة وبالإضافة للأجزاء الرئيسية للمنزل الرومانى نجــد إضـــافات جديدة مثل وجود فناء ثانى متسع مكشوف محاط بالأعمدة Prestilum وكانت تحيط به حجرات النوم كثيرة تستعملها الأسرة حسب فصـــول الســـنة وفى نهاية هذا الفناء يوجد على الجانبين صالتان جانبيتان Oecus تفصـــلها Exedra وفى بعـــض المـــنازل نجد بالطابق الأرضى حوانيت تفتح مباشرة على الشارع.

فى المـــدن الـــرومانية المـــزدحمة لم يكن من الممكن إقامة مثل هذه المنازل المتسعة بسبب كثرة عدد السكان وضيق المساحة المتاحة لذلك بدء فى الاستغناء عن الأجزاء المكشوفة فى المنزل مثل الفناء والحديقة الواسعة وبدلاً من أن يكون المنزل مكوناً من طابقين ارتفع هذا المنزل أكثر وأصبح مكوناً من عدة طوابق مثلما نجـ فى مدينة Ostia ميناء روما الذى استخدم للتصـــدير والاســـتيراد عـــلى نطاق واسع وكانت أوستيا من أكثر المدن الـــرومانية ازدحامـــاً بالسكان وكثيراً من بيوتها كانت ذات أربع أو خمس طوابق ويمكن الحكم على مدى ارتفاع المنازل من سمك الجدار السفلى.

لذلـــك كـــانت معظـــم المنازل تنظم فى صفوف طويلة بنفس النظام والارتفـــاع وبينها طرق ضيقة كانت تسبب مشكلة مع ازدياد عدد السكان. وكانت الطرق فى العادة تغطى بقطع الأحجار.

وكـــان لكـــل طـــابق ســـلم خاص به حتى تشعر الأسرة بالاستقلال واستخدمت القباب وطريقة Opus Caemnticium والأعمدة التى تحمل

الـــثقل. ورغـــم إنشاء الرومان للـــ Aquaducta إلا أنهم لم يحلوا مشكلة رفـــع المياه للطوابق العليا وبالتالى لم يتم العثور على أدلة تفيد بوجود مياه للطوابق العليا أو دورات مياه ونتيجة لذلك نشأت الحمامات العامة.

وكـــانت الطوابق فى المبانى المؤجرة منفصلة عن بعضها وكل منها يكـــون مســـكن مســـتقل له سلم حجرى يبدأ من الشارع ولقد كانت النوافذ واســـعة وتغـــطى فتحاته بالزجاج لتعطى كمية كافية من الضوء ولم يكن هـــناك أثـــر لـــلحمامات أو دورات الميـــاه أو المطابخ فى المدن والمبانى الـــرومانية على الرغم من وجود قنوات للمياه تجرى فى الشوارع غير أن المياه كانت تصل فقط على ما يبدو إلى الطوابق السفلى ولم يحاولوا رفعها إلى الطوابق العليا

كذلك تحولت الطوابق السفلى إلى مخازن وحوانيت فى المدن الرئيسية وكـــانت الحوائط الخارجية غالباً ما تغطى بالملاط "محارة" واستعملت فيها العقـــود والقباء على نطاق واسع ليس فقط فى النوافذ والأبواب وإنما أيضاً لتدعيم السلالم وتسقيف حجرات الطابق الأرضى بينما كان الطابق العلوى فى العادة ما يغطى بالأخشاب والقرميد.

وبالرغم من أن نيرون أقام عدة مبانى إلا أننا لا نملك إلا بقايا بسيطة من المنزل المؤقت Domus Transitoria ومنزل Domus Aurea.

المنزل المؤقت Domus Transitoria

أراد نيرون أن يحدث انقلاباً فى مجال العمارة فأراد نقل الفيلا الريفية إلى المدينة بكل ما تحتويه من حدائق وتعدد حجرات وصالات فأقام المنزل المؤقت بالقرب من تل البلاتين وقد دمر فى حريق عام ٦٤م غير أن جزء بسيط منه تبقى فى حمامات تراجان.

المنزل الذهبى Domus Aurea

بـــنى فى الفترة ما بين ٦٤ – ٦٨م وكان عبارة عن فيلا ضخمة فى وسط المدينة بين تلى الـــ Platinium والـــ Esquilinium والقصر كان يـــتجه بواجهـــته ناحية الجنوب وبالتالى فإن مدخل القصر كان من ناحية الفوروم.

ولقد كان يسبق القصر بواكى معمدة ومسقوفة Porticus تمتد بطول ١٠٠٠ قـــدم ويصف المؤرخ سويتونيوس Suetonius هذا المنزل قائلاً: "لقـــد كـــانت كل الحجرات مذهبة ومن هنا جاء تعبير Aurea وفى نفس الوقت كانت توجد لآلئ ملتصقة بالجدران وحجرات الطعام الضخمة كانت مزيـــنة بســـقوف عاجية يتدلى منها أجمل العطور وبعض حجرات الطعام كـــانت تثبت على قرص يدور وبذلك تدور الحجرة حول نفسها ويستطيع الجالس رؤية المناظر الجميلة ويبدو أن جدران هذه الحجرة كانت زجاجية فصناعة الزجاج قديماً وصلت لدرجة عالية من النقاء فى العصر الرومانى وبها فتحات لرؤية المدينة كلها".

بالإضـــافة إلى صـــالة مستديرة تدور حول نفسها بها أحواض مليئة بالميـــاه أمـــا الغـــرف كانت مزينة بالزخارف الحائطية التى نفذها أشهر مصورين الرومان Fabolus.

لقـــد أضـــافت فيـــلا نيرون للقصر الرسمى مضمون المنزل الريفى الأرســـتقراطى وذلـــك فى وسط المدينة وكان يحيط بهذا المنزل الحدائق الواسعة وأمام المنزل كانت توجد بحيرة كبيرة محاطة بمبانى وخلفها يوجد تـــل الـــــ Celio بمناظره الخلابة وفى هذه البحيرة أرسيت قواعد مبنى الكولوســـيوم فى العصـــر الفيـــلافى غير أن بناء هذا المنزل توقف بموت

نيرون فقام الإمبراطور أوتو Otto لإكمال البناء خلال الفترة القصيرة من حكمه إلا أن البناء توقف فى عصر الفيلافيين الذين شعروا بكراهية الشعب للإمبراطور نيرون فقاموا بتدمير جزء كبير من هذا المنزل وأبقوا فقط على جزء صغير منه وهو القسم الذى سكن فيه كل من الإمبراطور Vespasian و Titus، ولقد بنى Tittus فى جزء من المنزل حمامات لم يبق منها شيئاً الآن وأخيراً أرسى دوميشيان قواعد الأساس لحماماته الضخمة التى أتم بنائها تراجان وحملت اسمه.

تخطيط منزل Domus Aurea

تظهر فى البداية الـ Porticus وخلفه قاعة الاستقبال Vertibulo كان يوجد وسطها تمثال للإمبراطور نيرون تحول بعد ذلك لآلهة الشمس فى عصر الدولة الفيلافية نظراً لكراهية الشعب الرومانى لنيرون ويمثل إله الشمس وعلى رأسه تاج شكل أشعة الشمس.

وتحيط بقاعة الاستقبال حجرات ذات زوايا منحرفة، هذه الحجرات كانت مخصصة للطعام والتى يحدثنا عن فخامتها المؤرخون القدماء وكيف غطيت سقوفها بالصفائح العاجية الرقيقة ذات الثقوب التى يتدلى منها مختلف الزهور الطبيعية أو قنينات بها عطور. وفى أقصى الشمال توجد صالة ضخمة محاطة من ثلاث جهات بالأعمدة وفى وسط هذا الفناء توجد صالة صغيرة مستديرة مغطاة بقبة ذهبية والقاعة نفسها تفتح على عدة حجرات بها أحواض مائية سواء كانت مياه عذبة أو مالحة.

أما أجمل الصالات على الإطلاق فهى الموجودة إلى جهة اليمين وهى صالة ثمانية الأضلاع مغطاة بقبة فى قمتها فتحة مستديرة على طريقة قبة

البانـــثيون وتحيـــط بهـــا الحجـــرات فى شكل أشعة الشمس حول الصالة الرئيسية.

وكان منزل نيرون من أوائل القصور الضخمة الذى قدم لنا أبنية ذات زوايا متعددة ومساحات واسعة إلى جانب أبنية صغيرة مغيراً بذلك الطراز الهندســـى البسيط للعمارة السابقة وبالإضافة لذلك استخدم فى منزل نيرون أسلوب بومبى الرابع وهو الأسلوب التى تستخدم فيه الألوان لتصوير أبعاد متعددة لأشكال معمارية تبدو وكأنها تظهر من خلفية ستارة.

ويظهر من عمارة هذا القصر تفضيل التقسيمات المساحية على حساب البســـاطة والوضوح التى تميزت بها العمارة قبل ذلك. فالفكرة القديمة عن العمـــارة والــتى تجعل من المبانى أماكن محددة بالأربعة جدران وسقف تغيرت فى هذا المبنى بفتح الجدران بواسطة النوافذ والأبواب والمشكاوات والـــ Exedrae والسقوف الخشبية.

وتعتبر عمارة هذا المنزل البداية للذوق الباروكى الذى سيتطور كثيراً فى عصر الإمبراطور هادريان.

ويجـــب أن نشير هنا إلى أنه بعد حريق عام ٦٤م نظمت روما على أســـاس معمارى جديد فظهرت المنازل ذات الطوابق المتعددة والواجهات المفـــتوحة بـــنوافذ، كما أنه ظهرت أيضاً البواكى المعمدة التى تسبق هذه المـــنازل، غيـــر أنه لم تعد تلك المنازل ملك الأسرة الواحدة بل أصبحت تؤجر لعدة اسر.

كذلـــك يـــرجع الفضـــل لنيرون فى أن الـــ porticus أصبح يكون الواجهة الخارجية لكل المبانى فى الطابق السفلى.

المقابر الرومانية

تنقسم المقابر فى عهد الرومان إلى أربعة أنواع:

١- **القبـــــــور**: وهى عـادة عبارة عن أقبية تحت الأرض، وبحوائطهـا فتحات معقودة لوضع الإناء الذى يحتوى على رفات المتوفى بعد حرق الجثة.

٢- **المقابر التذكارية**: وهى عبارة عن أبنية مستديرة الشكل ذات اتساع معيـن محاطـة بـبواكى وترتكز على قواعد مرتفعة ولها سقف مخروطى الشكل.

٣- **القـبور الهـرمية**: وهى قبور تتخذ شكل الهرم وأدخلت فى روما عقب فتح مصر عام ٣٠ ق.م وهى على شكل الأهرام.

٤- **الأضـرحـــة**: وهى مبـنى ضخم يضم رفات القادة والأباطرة المشهورين ومن أهمها ضريح هادريان الذى يعرف الآن باسم قلعة القديـس San Angelo . وقد بدأ فى بناء هذا المبنى عام ١٣٢م وانتهى فى عام ١٣٩م.

وهو عبارة عن منصة مرتفعة الشكل يبلغ طول ضلعها ٧٦م ومغطاة بالحجر الإيطالى Travertino وكان هذا النوع من الأحجار يستخدم كثيراً بالمبانى الرومانية.

وفوق هذه القاعدة يوجد إطار مستدير قطره ٦٤م وارتفاعه ٢١م وهو أيضاً مغطى بالـ Travertino والمرمر وفوق هذا الإطار يوجد الضريح نفسه الذى يعلوه قاعدة مربعة تحمل تمثال ضخم للإمبراطور هادريان فوق الـ Quadriga.

وقد استخدم فى هذا المبنى أحجار الجرانيت والألباستر المصرية مما يؤكـــد تأثر الإمبراطور هادريان بالحضارة المصرية نتيجة زيارته لمصر عام ١٣٠م.

التصوير الرومانى

يعتبر التصوير على الحوائط الجدارية من أهم معالم وملامح الفن الـــرومانى الـــذى وضع الأسس لهذا النوع من الفنون، ونظراً لعدم تواجد تـــراث فنى أقدم من تصوير بومبى فقد بدأ الدارسون ملئ الفجوات الفنية هذه عن طريق دراسة اللوحات المصورة الإيطالية والأتروسكية، بالإضافة لدراســـة الـــلوحات المنحوتة وأشياء أخرى من الفنون الصغرى فى شبه الجزيرة الإيطالية.

فقـــد كان التصوير المبانى و الأيونى والذى يرجع إلى الفترة بين القـــرن الخـــامس والـــثالث ق.م كله ذو طابع جنائزى ومن أهمها مناظر المصـــارعين المرتبطة بعبادات جنائزية أو مناظر الموائد الجنائزية، وهذه المـــناظر نفذت بطريقة الخط التحديدى أو الرسم الملون، وأن كانت ليست بـــنفس المســـتوى الفـــنى كما فى بلاد اليونان، كما أنها لا تُظهِر التطور المنطقى لتلك القفزة الهائلة التى نراها فى تصوير بومبى.

وابـــتداء من القرن الثالث ق.م تظهر المنحوتات الغائرة فى أوانى الدفن الأتروسكية وهى بذلك أول بشائر الأتجاه لخداع النظر وقد فسر هذا بأنه من تأثير التصوير الهللينستى.

كذلك عن طريق دراسة المنحوتات فوق الأوانى بالإضافة إلى أوانى رماد المتوفى Urne تظهر كلها تأثيرات يونانية، فالموضوعات الأسطورية المصورة عليها كلها تصور أساطير يونانية، غير أن طريقة التنفيذ والنسب فى المقايس بين الشخصيات المصورة ليست يونانية.

ومـــن أكـــثر الأســـاطير انتشاراً بين الأتروسكيين هى ذبح الأسرى الطـــرواديين فـــوق مقبرة باتروكلوس، غير أنه بالرغم من أن الأسطورة

إغريقية إلا أن الروح إيطالية وهذا يبرز من خلال إظهار العامل الإنسانى والشفقة على الأسرى.

أمـــا بالنسبة للتصوير الأتروسكى فى تلك الفترة فإنه لا يظهر فيه فقط الخط التحديدى وإنما استخدمت فيه أيضاً طريقة الـــ Macchia وهى الـــبقع، ولا عجـــب فى ذلك فالتأثير الإغريقى على الحضارة الأتروسكية واضـــح وملموس فى أكثر من جانب، إلا أن الطابع الأتروسكى والإيطالى يظهر من خلال الموضوع نفسه.

فـــإلى جانب الصور التى تمثل الموائد الجنائزية بدأ منذ القرن الثالث ق.م ظهـــور الاتجاهـــات الســـردية فى تـــلك الرسومات مثلما فى مقبرة Francois، وكذلـــك بـــدأت أيضاً تظهر مناظر من الحياة اليومية بمقبرة Goliné و Orvieto حيـــث صور مطبخ مزدحم بالطباخين والخدم وهم يعـــدون الطعـــام بينما علقت قطع اللحم. هذا المنظر الملئ بالحيوية والذى يصـــور مـــناظر من الحياة اليومية يتشابه مع مناظر مقبرة الفران بروما حوالى ٥٠ ق.م. والذى سيتكرر أيضاً خلال العصر الإمبراطورى.

كما أنه يظهر فى رسومات المقابر الأتروسكية الميل لتمثيل التجمهر مثـــلما فى مقـــبرة Tifone تاركوينيا Tarqiunia حيث مثل تجمهر من صور موتى.

هـــذه هى نماذج لمظاهر التصوير ما قبل الرومانى وبعد وهذه الفترة يحدثـــنا الكتاب القدامى عن بعض المناظر المصورة الرومانية التى بقيت حتى أيامهم أمثال بلينيوس وكونتليانوس.

ويحدثـــنا كونتـــليانوس عـــن بعـــض اللوحات التى تمثل مناظر من الأساطير اليونانية وخاصة من الحلقة الهوميرية.

أمـــا بالنسبة للمؤرخ Plinius فإنه لم يسترع انتباهه إلا تلك اللوحات ذات الطـــابع الســـردى والانتصـــارى، ويتعجب من أن شخص نبيل مثل Fabius مـــن عـــام ٣٠٣ ق.م الـــذى رسم بنفسه لوحات بقيت فى معبد Saluste حـــتى عصر الإمبراطور كلاوديوس Claudius حيث أنه اتخذ من الفن مهنة كانت قاصرة فقط على العبيد أو الإغريق المحررين.

عـــلى أيـــة حال فإن المصادر القديمة تتحدث عن لوحات تصور الانتصارات العسكرية، وأن هذه اللوحات كانت تعلق فى المبانى العامة أو تحمل فى مواكب الانتصارات، غير أنه من المعتقد أن هذه اللوحات لم تكن ذات قيمـــة فـــنية عاليـــة نظراً لأنها كانت تنفذ بشئ من العجلة ولم يكن الغـــرض منها إلا الطابع الدعائى كما أنه من المعتقد أن هذه اللوحات كان يقـــوم برســـمها مصـــورين أتروسك أو إيطاليون رومان أو رومان مثل المصـــور Malbio مـــن القـــرن الـــثانى ق.م أو إغريقى ومن أشهرهم ديمـــتريوس الســـكندرى الجغرافى الذى كان متخصصاً فى رسم اللوحات الجغـــرافية أو المـــناظر الخـــلوية أو ديونيســـوس المســـمى بـــ Anthropographos وكذلـــك الفـــنان Antifolus الذى اشتهر بتصوير الطـــبيعة الميـــتة Natura Morta مثل تصوير الزهور فى أوانى وكذلك اشتهر بتصوير الانعكاسات مثل انعكاس الوجه أمام النار أو أحد البحيرات.

بالإضافة لذلك يذكر Plinius اللوحات الأجنبية المتدفقة إلى روما بعد الانتصارات الرومانية فى اليونان مما أثر على الذوق المحلى فى مجال التصوير.

إذن هناك عناصر هللينستية وأخرى رومانية تظهر فى التصوير ولكن حتى ولو أن الفنانين كانوا من المهجـ ـ إلى روما إلا أن فكرة التصوير الانتصـــارى كـــانت رومانيـــة انطابع. ولقد ظهرت موضوعات التصوير

الانتصـارى أيضـاً فى آخر عهد النبلاء والمثل الوحيد الذى بقى لنا هو جزء مــن مقــبرة Esqulinum حيــث صــور فى ثلاثة مناظر يعلو إحداهما الأخرى:

فى الــلوحة العــليا منظر محادثة بين قائدين أمام حائط المدينة ثم محادثة أخرى بين أثنين من القواد مكتوب أسماؤهم بجانبهم وفى هذا المنظر جنود وزمار ثم أخيراً منظر معركة.

هــذه المقــبرة مؤرخة ما بين القرن الثالث والثانى ق.م. أما الأفريز بمقــبرة بالقــرب من Porta Magioré فوق الــ Esquilinum وهى متأخرة نسبياً وتصور مناظر من أسطورة روما وفى الأفريز مصور بناء مدينة الــ Lavenum إحدى مدن إقليم لاتيوم ثم معركة بين اللاتين والــ Rutuli وتأســيس مديــنة Alba Longa وقصــة Ria Silva وإنجاب التوأمين Remus و Rumulus ووضعهما فى العراء.

اســتمر التصــوير ذو الطــابع الانتصــارى بعــد ذلك فقد صورت انتصــارات بومبى و سولا ضد تيجاران وميثراديتيس وانتصارات تيتوس فى الحــروب ضــد اليهود وكذلك الانتصارات التى أحرزها الإمبراطور سبتميوس سفيروس Septemius Severus

إلى جانب التصوير الانتصارى تواجدت نوعيات أخرى من التصوير مثل تصوير الجرائم فوق لوحات تحمل إلى المحاكم لآثاره الشفقة أو النقمة فى هذه القضايا.

تصوير مناظر المصارعات

كذلك وجد تصوير مناظر للمصارعات لحملها فى المواكب الجنائزية وأقــدم هذه اللوحات على حسب قول Plinlus أنها ترجع إلى ١٠٠ ق.م وهى الــتى تحمــل طــابع الــــ Pietas "الرحمة". بالإضافة لذلك فهناك

الخلفيات المصورة للمسارح Scaena التى انعكست أيضاً فى تصوير بومبى، بالإضافة إلى صور الـ imagines maiorum شجرة العائلة عند العائلات الأرستقراطية والتى كانت تجمع بخطوط تبدو معها هذه الصور الشخصية كأنها شجرة العائلة.

ويجب التنويه هنا إلى أن الأسماء الرومانية قليلة للغاية نظراً لأن التصوير كان ذو أهمية ثانوية بالنسبة للعمارة ومن أسماء الفنانين الرومان الذين ذكرهم بلينوس هم الفنان Studius والفنان Arilbius من العصر الأوغسطسى والفنان Famulus الذى زين الـ Domus Aurea.

إذن فالظروف التى خضع لها التصوير فى روما تختلف تماماً عما كان عليه الحال فى بلاد اليونان التى وضعت الرسامين فى المقام الأول بين الفنانين وحيث كانت الصورة عبارة عن لوحات تعلق فى المعابد. أما فى روما فإن المشتغلين بالتصوير لم يكونوا سوى العبيد أو المحررين من الإغريق. وكان التصوير فى مكانة أقل من العمارة، غير أن هذه الظروف تغيرت بتغير نوعية الحياة العامة فى أواخر العصر الجمهورى، حيث هجر الفنان المعابد إلى المنازل الخاصة حيث استخدم الرومان التصوير فى زخرفة الجدران وفتحها على آفاق واسعة مما يتناسب مع طبيعتهم العملية التى دفعتهم إلى استخدام التصوير فى خدمة العمارة.

وهكذا لم يعد التصوير فى لوحات منقولة تحمل معها الشهرة للفنان، وإنما أصبح الفن محصوراً فى نطاق واحد ومعرض للتلف بتعرض المبنى نفسه لأى حادث كحريق مثلاً، ولقد خفى هذا الطابع عن بلينيوس نفسه الذى لم يكن يقدر إلا الأروعة اللوحات الكلاسيكية.

على أية الأحوال فإن التصوير الرومانى برز إذن فى الزخارف الحائطية منذ القرن الأول ق.م. وطوال العصر الإمبراطورى وللأسف

ليس لدينا إلا أمثلة قليلة ومعظمها محصور فى مدينة بومبى التى تعتبر فى درجة ثانوية بالنسبة للعاصمة روما.

التصوير فى بومبى

التصوير فى بومبى محصور فى فترة زمنية محددة ما بين ٦٣ – ٧٩ م حيث أن المدينة تعرضت عام ٦٣م لزلزال عنيف هدم معظم المبانى.

ولقد أظهر Mau أن ثلاث أرباع صور بومبى كانت على جدران بنيت بعد الزلزال أو فوق جدران مرممة بعد هذا الزلزال العنيف بالإضافة إلى أن الجزء الأكبر من تصوير بومبى كان عبارة عن زخارف لمنازل هذه المدينة التى تظهر اختلاف واضح فى المستوى الفنى لهذه الزخارف بالإضافة لاختلاف الطرق التنفيذية التى استخدمت فيها والتى ترجع إلى أصول مختلفة.

ويجب التنويه هنا إلى أن الكثير من صور بومبى عبارة عن نسخ للوحات الشهيرة الكلاسيكية والهللينستية، ونظراً لأن التصوير فى بومبى شأنه فى شأن معظم التصوير الذى وصل إلينا حتى الآن، أى أنه زخارف حائطية، وبالتالى فقد كانت له وظيفة معمارية أكثر منها تصويرية لذلك نجد أن الموضوعات والرسومات والألوان كلها كانت تخضع لتقسيمات الجدران التى كانت مصورة من البلاط السفلى وحتى السقف وكذلك كانت خاضعة للأثاث الرومانى نفسه الذى كان يتميز بخفته وسهولة نقله. لذلك لم يكن منطقياً أن تعلق أشياء على الجدران حتى لا تقطع هذه الزخارف.

أما فى بلاد اليونان فإن التصوير كان على شكل لوحات توضع فوق رفوف معلقة فوق هذه الجدران، لذلك نجد أن زخارف بومبى عند تقليدها

للوحات الشهيرة اليونانية كانت أيضاً تصور وحولها أفاريز مرسومة أو يرسم تحتها رفوف كما كان الحال بالنسبة لبلاد اليونان.

وقد قام العالم الألمانى أوجست ماو August Mau فى عام ١٨٨٢ بتقسيم أساليب التصوير فى مدينة بومبى إلى أربعة أساليب شهيرة لازالت تستخدم حتى الآن رغم مرور أكثر من قرن من الزمان على هذا التقسيم وهو كالآتى:

(١) الأسلوب البومبى الأول ٢٠٠ – ٨٠ ق.م

وهو استخدام الألوان لتقليد حائط مغطى بلوحات مرمرية أو أية أحجار أخرى ملونة وفى الغالب كان يوجد كورنيش بارز من الجص Stucco فوق منطقة الـ Orthostate – وأحياناً فى أعلى يوجد إفريز ملون مع تواجد عناصر معمارية كأبواب معلقة أو أعمدة بسيطة أو أفاريز مقسمة إلى ترجليف وميتوب.

وقد وجد هذا الأسلوب فى العديد من المنازل ومن أشهرها Casa del Fauno.

ويرجع أصل هذا الأسلوب إلى العالم الهللينستى وبالذات الإسكندرية حيث عثر على نماذج مختلفة من الزخارف المعروفة باسم ad zones وهى المرحلة السابقة للأسلوب الأول مع تواجد نماذج للأسلوب الأول بهذه المدينة ترجع إلى القرن الثانى ق.م مثل مقابر مصطفى كامل ومقابر سيدى جابر والأنفوشى.

بالإضافة إلى تواجد الأسلوب الأول فى ديلوس بمنازل سابقة على هدم القائد Sulla لهذه المدينة فى عام ٨٦ ق.م.

(٢) الأسلوب البومبى الثانى ٨٠ – ٢٠ ق.م

فى هــذا الأســلوب ظهــر بوضـــوح أكثر مبدأ خداع النظر ويمكننا ملاحظة وجود أربعة مراحل ــ وليست واحدة ــ هم:

(أ) وهى أقدمهــا وقــد وصــلت إلى روما فى بداية القرن الأخير للعصر الجمهــورى وتــتميز بتصــوير الأعمدة المقامة فوق قواعد ضخمة مصـــورة عـــلى هيئة حجرية ذات نتوءات غائرة كما كان الحال فى الأسلوب الأول وبعد ذلك صور الفنانون أشخاصاً بين هذه الأعمدة.

ولقــد عــثر على هذا الأسلوب فى روما فى منزل dei Griffi بتل الــبلاتين ونظــراً لتواجد فسيفساء فى أرضية هذا المنزل من الــ Opus Scutulatum يــرجع إلى أواخر القرن الثانى ق.م لذلك فمن المرجح أن الأسلوب الأول دخل إلى روما فى أواخر القرن الثانى وأوائل الأول ق.م، بينما فى بومبى لم يستعمل إلا فى عام ٨٠ ق.م.

(ب) وهى الــتى يظهر فيها وبصورة واضحة مبدأ خداع النظر وفتح أفاق وأبعــاد مــتعددة فوق سطح الجدران المزخرفة إذ صورت مبانى من البيــئة الهللينستية وكذلك العناصر المعمارية المصاحبة لها. وفى هذه المرحــلة أيضاً يمكن ملاحظة تقسيم الجدران إلى لوحات كبيرة تحمل صــورة هــذه المــبانى والعناصر المعمارية بينما فى حالات أخرى تصــور Megalographia الشهيرة لبعض الشخصيات بحجم كبير والصور الأسطورية حيث صورت الشخصيات بحجك كبير وفيلسوف ــ ربمــا أبقــراط ــ مثــلما فى فيلا Boscoreale ٥٠ ق.م، وهذه الشخصيات تنفصل عن بعضها بواسطة أعمدة تمتد بارتفاع الجدران ومزينة بنتوءات مربعة.

(ج) فى هــذه المرحلة صور الفنان مناظر معمارية حقيقية محاطة بعديد مــن الأعمــدة الضخمة كذلك صور مبانى مستديرة θολοι ومناظر أخرى تمثل مناظر من المدينة بواجهات المنازل والحدائق والفيلات.

هــذه المناظر صورت بواقعية شديدة وبدقة متناهية تجعلنا نشعر أننا أمــام لقطات سينمائية بما فيها من ديناميكية نظراً لأن خلفية المناظر ذاتها تفــتح على مشاهد خلوية يتحرك فيها العديد من الأشخاص مثلما نرى فى منزل بوسكوريال **Villa Boscoreale** .

(د) وهى أخــر مرحــلة قسم فيها الجدران إلى مقصورة رئيسية وأخرتين جانبيــتين يظهــر فيها تأثير المسرح المعاصر فى هذه المقصورات الثلاثة.

فى الوســط مــثل θολοι بــالأعمدة رمــزاً لقدســية هذا النوع من المســرحيات وهــو يرمــز إلى المسرح التراجيدى. بينما تلك التى ترمز للمســرحيات الكوميدية استخدم لها منظر المدينة لاتصال ذلك بمسرحيات ميناندرز التى تقوم على تصوير مناظر من الطبيعة.

بينما الثالثة تصور المناظر الرعوية بتواجد الصخرة أى أنه ذو طابع خلوى لأنه متصل بالدراما الساتيرية.

ومــراحل الأسلوب الثانى ليست متتابعة زمنياً فالأولى فقط هى الأقدم بيــنما المــراحل الــثلاث الأخرى متعاصرة زمنياً، بينما نجد أن المرحلة الرابعة تجنح جنوحاً كاملاً إلى الخيال مبتعدة عن التصوير الحقيقى للأشياء وهــو الأســلوب الذى تأكد فى الأسلوب الثالث الذى بدأ مع هذه المرحلة. لذلك نجد أن هناك وحدة فى الأسلوب بين المراحل الثلاث أ – ب – جـــ.

ويمكن أيضاً ملاحظة أن الأسلوب الثانى قد عكس بشكل واضح مبدأ خداع النظر إذ تنفتح الجدران بواسطة الألوان على آفاق وأبعاد أكثر بكثير من الحدود الطبيعية للجدران.

(٣) الأسلوب البومبى الثالث ٢٠/١٥ ق.م – ٤٠ م

كـــان نـــتيجة طبيعية ورد فعل للأسلوب الثانى وبدأ فى الظهور فى الخمســـة عشـــر عامـــاً الأخيرة ق.م. وبدأت ملامحه تتبلور عندما بدأت العناصر الزخرفية البحتة تحل محل الأسلوب المعمارى السائد فى الأسلوب الـــثانى. فـــلم يعد الفنانون فى حاجة إلى خداع النظر بفتح الآفاق والأبعاد المـــتعددة وإنما هدفوا إلى استخدام عناصر زخرفية دقيقة فوق خلفية ذات لون قاتم ففى الهياكل المعمارية بعد فقدانها لوظيفتها الأساسية فى تصوير أبعاد متعددة فوق الجدران أصبحت مجرد رموز مستعملة فى الزينة وبعيدة كل البعد عن الشكل الحقيقى للأشياء التى كانت تتميز به صور العمارة فى الأسلوب الثانى.

أيضـــاً الأعمـــدة بعد أن كانت ترتكز على قاعدة الجدران فى منظر معمـــارى بحـــت أصـــبحت تبدو كما لو كانت معلقة كما اكتسبت المظهر الخيـــطى وامـــتلأت كـــلها بالعناصــــر الزخـــرفية النباتية والزخرفة ذات الموضوع الأسطورى أو الخلوى أو الموضوعى بعد أن كانت مقسمة إلى ثـــلاث مقصـــورات تركزت فى لوحة رئيسية فى وسط الجدران. أما بقية الجـــدران فإنهـــا قسمت إلى عديد من الأقسام بواسطة شمعدانات وأعمدة خيطيـــة لون أبيض وأصبحت تملأ بالأطفال الأسطوريين أو الفستونات أو بعـــض العناصـــر الزخرفية المصرية مثل نبات اللوتس وأبو الهول وآلهة مصـــرية أخرى تظهر فوق الأعمدة أو الدعامات أى أن الزخرفة فى هذا

الأســـلوب فقدت القوة والعظمة اللتان تميزت بهما زخرفة الأسلوب الثانى واكتســـبت الدقة المتناهية وظهرت الزخارف كما لو كانت سجاجيد شرقية غـــنية بعناصر زخرفية دقيقة معلقة فوق الجدران حيث لا تبدو هناك آثار المسامير التى علقت فيها ومن أهم أمثلة هذا الطراز Villa Imperiale, Villa L. Fronto.

(٤) الأسلوب البومبى الرابع ٤٠ – ٧٩م

فى أواخر عصر نيرون وعندما انتشرت عناصر الأسلوب الثالث فوق جدران منازل روما وبومبى اتجهت مجموعة من الفنانين إلى أسلوب جديد يعـــتمد عـــلى مناظر مأخوذة من العمارة بوجه عام، ومن المسرح بوجه خاص ولهذا فإن ذلك الأسلوب الجديد يعتبر امتداداً لعناصر الأسلوب الثانى المعمـــارى وقـــد اتجـــه هـــذا الأسلوب إلى إلغاء الحدود الطبيعية للجدار مســـتخدماً عناصر فنية وأساليب تعتبر امتداداً لعناصر الطراز الثانى الذى يـــتميز بأســـلوب خداع النظر ورسم أبعاد متعددة للصور المرسومة لذلك يعتبر الأسلوب الرابع امتداداً للأسلوب الثانى فى بومبى إلا أنه بالرغم من أن كلا الأسلوبين يعتمد على تصوير أشكال معمارية ومدن كاملة ومناظر خلوية إلا أن الأسلوب الرابع يختلف عن الثانى فى عدة نقاط:

أولاً: الأشـــكال فى هـــذا الأســـلوب ليست واقعية مثلما فى الأسلوب الثانى بل عمد الفنان إلى الخيال فى تصويره للأشكال المعمارية.

ثانيـــاً: لـــم يـــراع الفنان الدقة اللازمة فى إظهار التناسب بين أجزاء الأبنية ولكنه تم بإعطاء العمارة المظهر البارز وذلك بتصويره أعمدة ذات قواعـــد ضخمة مما يخدع الناظر ويجعله يشعر أن أعمدة المستوى الأول

تبرز عن مستوى الجدار ومن أهم أمثلة هذا الطراز المنزل الذهبى لنيرون Domus Aurea .

ومما سبق نستطيع أن نتعرف على خصائص التصوير الرومانى فى النقاط التالية:

١- اعتمد التصوير الرومانى فى بداية الأمر على المصورين الإغريق الذين تهافتوا نحو روما لجمع الثروات ولجلب الشهرة.

٢- إن أكثر اللوحات الجدارية المكتشفة فى بومبى ذات أصل إغريقى ولكنها نفذت فى شكل رومانى.

٣- إن أكثر موضوعات التصوير كانت مستقاة من الأساطير والمواقع الحربية أو كانت صوراً شخصية.

٤- كانت مادة التصوير هى الفسيفساء أو الفرسكو أو التصوير بالألوان الممزوجة بالغراء أو بالشمع الذائب.

٥- اعتنى المصور الرومانى بتزيين صوره بإطارات زخرفية مرسومة.

٦- اهتم المصور الرومانى بإبراز التعابير النفسية والعاطفية على وجوه من صورهم.

النحت الرومانى

البدايات الأولى لفن النحت الرومانى

منذ تأسيس روما عام ٧٥٣ ق.م مرت فى تاريخها السياسى بمرحلة الحكم الملكى وحتى عام ٥٠٩ ق.م ثم تحولت إلى نظام الحكم الجمهورى. وقد خضعت روما فى أواخر العصر الملكى للسيطرة الأتروسكية ما يزيد عن نصف قرن حيث خضعت روما فى هذه الفترة الأخيرة من العصر الملكى وبداية العصر الجمهورى فى أوائل القرن الخامس ق.م فنياً للتأثير الأتروسكى وخاصة فى مجال التماثيل فاستخدمت مادة التراكوتا فى صنع التماثيل. ولم ينته التأثير الأتروسكى بانتهاء السيطرة الأتروسكية على روما حيث كان الرومان يستعينوا بالفنانين الأتروسكيين عند احتياجهم لإقامة تماثيل أو زخارف للمعابد.

وقد تضاعف التأثير الأتروسكى على مظاهر الفن فى روما عندما قامت روما بالاستيلاء على المدن الأتروسكية خلال القرنين الرابع والثالث ق.م مثل مدينة فيبى Veii وبرانيستى Praeneste. وقد عمدت روما إلى تخليد الشخصيات التاريخية الرومانية لأغراض سياسية ودعائية أمام الشعوب الإيطالية التى تتفوق حضارياً على الرومان مثل الأتروسكيين وإغريق جنوب إيطاليا وأهالى كمبانيا.

ونفس النتيجة حدثت حينما أخضعت روما المستعمرات اليونانية فى جنوب إيطاليا ثم فى بلاد اليونان ذاتها مما أدى إلى ازدياد تدفق الأعمال الفنية اليونانية على روما سواء فى مجال التماثيل أو اللوحات المنحوتة مما كان له أكبر الأثر على تطور الذوق الفنى للرومان بعد

الاســـتيلاء على مدن تارنتوم وسيراكوز حيث تدفقت على روما العديد من أعمال مشاهير الفنانين اليونانيين من تماثيل برنزية ومرمرية وأوانى فاخرة جلبها الرومان من استيلائهم على مدن مثل مقدونيا وغيرها. ومع سيطرة الـــرومان عـــلى البلاد المجاورة وخاصة بلاد اليونان وفى عام ١٤٦ ق.م تدفق الفنانون الإغريق على روما للعمل هناك ولجلب الشهرة الواسعة فى عـــالم روما المتسع وكذلك كان الحال مع الفلاسفة اليونانيين الذين اتصلوا بـــروما طلباً للكسب وبهذا وضعت الثقافة اليونانية أساس المدينة والروح الرومانية .

وقـــد تميـــزت الصور الشخصية الرومانية بالعديد من المميزات التى عكســـت الطـــابع الـــرومانى رغـــم تأثر الفن الرومانى عموماً بمؤثرات أتروسكية ويونانية، وبين هذه المميزات:

١- إظهـــار العوامـــل النفســـية كعوامل طبيعية فى البشر وليس كعوامل مثالية.

٢- إبراز الحزم والقوة سواء من خلال التعبيرات النفسية أو من خلال حركة التمثال.

٣- اســـتخدام مبدأ خداع النظر فى طريقة تنفيذ الشعر فى الفترة الأولى من النحت.

٤- لـــم يكن احتضان الرومان لفكرة الخلود عن طريقة الارتباط بالآلهة بعد الموت ولكن عن طريق تخليد ذكرى وفضائل هذه الشخصـــيات الـــتاريخية الـــرومانية، ومن هنا نشأت عبادة الأسلاف حيث أراد الرومان تخليد فضائل قادتهم الذين اسدوا خدمـــات جليلة لروما، حيث تم صنع تماثيل شخصية تعكس

ملامح الشخص المتوفى وتوضع فى المنازل لكى يتم عبادتها من قبل أفراد الأسرة.

٥- عكست التماثيل الشخصية الواقعية المجردة التى ورثها الفن الرومانى عن الفن الأتروسكى مع روعة الصقل والاهتمام بتفصيلات الشعر وثنيات الملابس التى تعكس التأثير اليونانى.

٦- ازدياد التأثيرات الهللينستية فى فن الصور الشخصية الرومانية وذلك بعد استيلاء الرومان على العالم الهللينستى.

٧- ظهور التيار الشعبى جنباً إلى جنب التيار الرسمى الذى يصور القادة والعظماء حيث ظهرت صور لعامة الشعب اتسمت بالتلقائية الرومانية فى تصوير الواقعية المجردة واستخدام مبدأ خداع النظر فى تنفيذ ثنيات الملابس وتجاعيد الوجه بالإضافة لتنفيذ الشعر، كذلك ظهور الترابط النفسى بين الشخصين المصورين.

مراحل النحت فى العصر الإمبراطورى

يبدأ العصر الإمبراطورى الرومانى بالإمبراطور أوغسطس وهو اللقب الذى منحه مجلس السناتو لأوكتافيوس فى عام ٢٧ ق.م ويستمر هذا العصر حتى القرن الرابع الميلادى.

النحت فى عصر أوغسطس

شهد عصر الإمبراطور أوغسطس تطوراً أو تقدماً ملحوظاً فى كل مناحى الحياة وعلى رأسها الناحية الفنية حيث تدفق على روما الفنانين

الإغـــريق مـــن كـــل أنحاء الإمبراطورية واتجهوا إلى تقليد وإعادة إحياء الفـــنون الكلاسيكية التى شهدتها بلاد اليونان من قبل. وقد حرص الرومان على اقتناء الأعمال الكلاسيكية لتزيين قصورهم وفيلاتهم بهذه الروائع.

ومـــن أهم ملامح النحت فى العصر الأوغسطسى تصوير مناظر أسطورية أو رمزية وكذلك تصوير موضوعات تاريخية وأحداث عسكرية، والميـــل إلى تصـــوير العناصر الطبيعية مثل النباتات والميل نحو تصوير جمهـــرة من الأشخاص فى اللوحات المنحوتة أو أشخاص منفردة تنفصل عن خلفيات اللوحات النحتية.

ومـــن أهم أمثلة النحت فى عصر أوغسطس مثالان هامان أولهما مذبـــح الســـلام Ara Pacis الذى بدأ العمل فى بنائه عام ١٣ ق.م بمناســـبة عـــودة الإمـــبراطور أوغسطس منتصراً من أسبانيا وبلاد الغال وأفتتح هذا المذبح فى عام ٩ ق.م. ويتميز النحت فى هذا المذبح باستخدام العناصـــر الطبيعية مثل النباتات والأشجار والأزهار التى تظهر دائماً فى أرضـــية وخـــلفية المشاهد وكذلك استخدام مبدأ خداع النظر لإظهار تعدد الأبعاد فى عمق المنظور والحرص على إبراز شفافية الملابس وتفصيلات الثـــنيات. وقـــد اهتم الفنان كذلك بإظهار التفاصيل الصغيرة مثل تصفيف الشعر وأشكال الأزهار والنباتات.

ويعبر هذا العمل الفنى عن القوة الرومانية التى كانت كفيلة لتحقيق الخير والنماء لبقية الشعوب التى تخضع للسيطرة الرومانية كما يتميز هذا العمل بدقة الصقل وتعدد الأبعاد فى عمق المنظور.

ويظهـــر فى هـــذا العمل تأثير العديد من المدارس الفنية سواء فى بلاد اليونان حيث ظهرت المدرسة النيوأتيكية وكذلك مدارس فنية من آسيا الصغرى.

أمـــا فِى مجال الصور الشخصية فقد ظهر الطابع الكلاسيكى على ملامـــح صور أوغسطس وكذلك المثالية المطلقة التى تصور الإمبراطور وأفـــراد عائلـــته فى أبـــهى صوره وإنطباع صورة وملامح الإمبراطور أوغســـطس عـــلى معظم الشخصيات الإمبراطورية اللاحقة له نظراً لأن ملامحه أصبحت رمزاً للقوة والعظمة الرومانية.

أمـــا ثانى الأمثلة الهامة فى منحوتات عصر أوغسطس فهو تمثال كامل له محفوظ فى متحف الفاتيكان ويطلق عليه اسم بريمابورتا Prima Porta ويظهـــر هـــذا التمـــثال الطابع البطولى حيث يصور الإمبراطور أوغسطس فى الزى العسكرى الكامل وهو يتفق كثيراً فى ملامحه مع تمثال الدوريفـــوروس (حـــامل الـــرمح) للفنان اليونانى بولكليتوس ويصور هذا التمثال على صدر الإمبراطور مناظر تسليم الشارات الرومانية التى سلبها أحد الملوك الفرثيين وهو يقدمها لأحد أتباع الإمبراطور وقد أحيط المنظر بـــالعديد مـــن المـــناظر الرمزية الدينية. ويتميز هذا العمل الفنى بظهور العناصر الإيطالية واليونانية جنباً إلى جنب خاصة فى شكل تصفيف الشعر والوقفة وتصوير ثنيات الملابس.

ويـــتميز الـــنحت فى عصر أوغسطس بظهور العديد من الصور الشخصـــية أو رؤوس تصور الإمبراطور أو زوجته أو أحد أفراد العائلة الإمـــبراطورية. كذلك يتميز هذا العصر بظهور فن النحت على الأحجار الكـــريمة Cameo الـــتى كـــانت تستخدم لختم الرسائل الإمبراطورية أو للإهداءات على مستوى الحكام، وتعكس هذه الأحجار الكريمة الاتجاه العام فى عصـــر أوغسطس حيث تجاورت الشخصيات الحقيقية مع الشخصيات الأســـطورية والشخصيات الرمزية، كما أن تصور الشعوب المغلوبة على

أمـــرها مـــن الأقاليم التى سيطرت عليها روما وتصويرهم فى وضع الذل والمهانة والاستكانة.

النحت فى عصر الأسرة الأيولية – الكلاودية

وتمـــتد حكم هذه الأسرة من ١٤ م وحتى ٦٨ م وتشمل الأباطرة تيـــبريوس وكاليجولا وكلاوديوس ونيرون. ويعتبر النحت فى عصر هذه الأسرة فترة انتقال بين مميزات النحت فى عصر أوغسطس وبين مميزات الـــنحت فى العصـــر اللاحـــق وهو العصر الفيلافى، حيث يظهر الاتجاه الكلاســـيكى الـــذى كـــان سائداً فى عصر أوغسطس وتتغلب على ملامح الوجـــوه تأثيـــرات الضوء والظل لتعكس مدى صرامة بعض الشخصيات الحاكمـــة مثل نيرون وكذلك يستمر الطابع الهللينستى، ويبدأ ظهور اتجاه تعبيرى واقعى يتقارب مع الاتجاه التعبيرى فى العصر الجمهورى وخاصة فى صور الأفراد من خارج العائلة الإمبراطورية الحاكمة.

وفى مجـــال الفـــن الشـــعبى استمرت الاتجاهات المعبرة عن الفن الشعبى فى العصر الإمبراطورى فى نفس المجال الجنائزى الذى ظهر فى أواخر العصر الجمهورى حيث ظهرت منحوتات لأحد بائعى السكاكين أو لأحد بائعى الأقمشة أو الوسائد أو لمهندس معمارى.

النحت فى العصر الفيلافى

يمتد حكم هذه الأسرة الفيلافية التى نسبت إلى أول حكامها تيتوس فلافيـــوس فسباسيانوس من عام ٦٩م – ٩٦م وتميزت هذه الفترة بوصول قـــادة الجيوش إلى الحكم والقضاء على القوات فى الإمبراطورية وحركة الإصلاحات الضخمة.

وقد تميز النحت فى هذه الفترة بالعديد من المميزات:

١- كثرة العناصر الزخرفية التى تفتقد لوحدة فنية واحدة.

٢- وجود الاتجاهات الكلاسيكية ممثلة فى لوحات قصر Cancelleria.

٣- استمرار تصوير الأحداث التاريخية كما فى قوس تيتوس.

٤- استمرار تمثيل الفن الشعبى كما فى مقبرة الهاتيرى.

٥- تطور العناصر الزخرفية التى تظهر الذوق الباروكى.

٦- تمثل الأسرة الفيلافية عودة فنية وسياسية لمبادئ العالمية التى سادت فى عصر الإمبراطور أوغسطس.

٧- كثرة الأعمال الفنية التى جاءت نتيجة للنهوض بالحياة الفكرية والفنية فى هذا العصر.

٨- حرص النحاتون على تصوير الأشخاص فى عدة اتجاهات فى نفس القطعة النحتية فبعضها يتجه إلى الأمام نحو المشاهد وبعضها يتجه إلى اليمين والبعض الآخر إلى اليسار.

٩- ظهور الأثر اليونانى فى تصوير بعض الأشخاص الأسطورية أو الحقيقية.

١٠- استمرار تصوير مهن المتوفين على المقابر الخاصة بهم مما يؤكد على استمرارية الاتجاه الشعبى فى الفن الرومانى فى هذا العصر.

١١- فى مجال الصور الشخصية تميزت باستخدام خداع النظر فى إبراز التفاصيل الخاصة بالإضافة إلى استمرار الاتجاه الكلاسيكى الذى ظهر فى العصر الأيولى - الكلاودى.

١٢- ظهور الاتجاهات التأثيرية عن طريق استخدام الضوء والظل فى إظهار التفاصيل الدقيقة.

١٣- البعد عن المثالية التى سادت فى العصر الأوغسطى والتحول إلى الواقعية خاصة فى تمثيل العمر الحقيقى حتى بالنسبة للأباطرة والعودة إلى ملامح العصر الجمهورى المتأخر بما فيه من صرامة واضحة نتيجة حكم الأباطرة الذين قدموا من الجيش.

العصر الذهبى للإمبراطورية الرومانية

يمتد هذا العصر منذ حكم الإمبراطور تراجان عام ٩٨ وحتى عام ١٨٠م حيث وصلت الإمبراطورية فى هذا العصر إلى أقصى درجات التوسع والازدهار السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفنى نتيجة لسيادة السلام الرومانى فى الخارج وكفاءة الإدارة فى الداخل. ويتميز هذا العصر بأن اختيار الأباطرة الرومان كان يتم من خارج الأسر الحاكمة وذلك عن طريق التبنى.

النحت فى عصر تراجان

يعتبر عصر تراجان البداية الحقيقية لتكامل فن النحت الرومانى حيث اختفت الثنائية التى كانت سائدة قبل ذلك ما بين الطابع الرومانى والتراث الهللينستى لكى تحل محلها لغة فنية واحدة، ويتميز نحت هذا العصر بما يلى:

١- فى مجال الصور الشخصية يظهر طابع جديد يمكن أن نطلق عليه الطابع السياسى حيث تظهر الملامح ذات الخطوط الواقعية

والإنســـانية الـــتى تفوق المستوى العام وتظهر أكثر الإدارة وتفهم الحقوق والواجبات فى السلطة.

٢- اخـــتفاء تأثيـــرات الضوء والظل والتعبيرات العصبية التى كانت سائدة فى العصر الفيلافى والعودة إلى البساطة المطلقة التى تصل فى بعـــض الأحيـــان إلى حد الجمود فنجد أن ملامح الإمبراطور الممتلئة بالعظمة والقوة قد تحولت إلى ملامح بسيطة وجامدة.

٣- ظهـــور الشعر على شكل تاج فوق الرأس سواء فى صور الرجال أو صور السيدات.

٤- ظهور مجموعة الصور الشخصية التى تخرج من دروع مزخرفة بزخارف معمارية وذات أصول هللينستية وكان لها طابع جنائزى فى روما على عكس بلاد اليونان التى عكست الطابع الإيطالى.

٥- تمثيل الأجناس المتبربرة للتعبير عن القيم الرومانية لتلك الشعوب ورغبة الرومان فى الإشفاق على المهزومين (عمود تراجان).

٦- تصـــوير الألم لدى الشعوب الشرقية المنهزمة مع إضفاء الكبرياء والهـــدوء عـــلى تلك الشعوب المنهزمة بعكس وضع المهانة التى كانت تصور بها فى العصر الأوغسطى.

٧- ازديـــاد ظهور المبانى فى الخلفية المعمارية للأعمال النحتية حتى يمكننا أن نطلق عليها لفظ طبوغرافية النحت فى العصر التراجانى حيـــث ظهرت الأنهار والسفن والكبارى والغابات وبوابات المدن والحصون والقلاع.

٨- استمرار الاتجاهات الزخرفية التى سادت فى العصر الفيلافى.

٩- سادت الموضوعات التاريخية فى الفن الرومانى نتيجة لكثرة الفتوحات فى هذا العصر، وظهر ذلك فى السرد التاريخى والطابع الاقتصادى فى عمود تراجان الشهير.

النحت فى عصر هادريان

جاء الإمبراطور هادريان للحكم من خارج الأسرة الحاكمة وكان معروفاً بحبه وعشقه للثقافة الإغريقية والرحلات إلى الشرق. وقد اتسم عصره بالسلام بعد الحروب الدامية التى قادها تراجان وقيامه بنشاط عمرانى واسع فى روما وإيطاليا، لذا فقد تميز عصر هادريان فى فن النحت بما يلى:

١- قلة اللوحات المنحوتة لعدم حدوث حروب معاصرة له حيث قلت اللوحات ذات الطابع التاريخى.

٢- تغلب الطابع الكلاسيكى الحديث وهو الطابع الذى يميل لتصوير الموضوعات الواقعية فى الحياة.

٣- التعبير عن فكرة العالمية فى المبانى الضخمة العامة فى روما وظهور سلسلة ضخمة من العملات المتداولة خارج وداخل إيطاليا التى مثلت تجسيداً للولايات المختلفة فى أنحاء الإمبراطورية.

٤- إحياء الفن الكلاسيكى الذى إمتزج بعناصر مختلفة من أجزاء العالم الهللينستى وخاصة من مدارس آسيا الصغرى.

٥- ازدياد ظهور مناظر الصيد الممتلئة بالحيوية لما هو معروف عن حب الإمبراطور هادريان للصيد.

٦- شــهد عصــر هادريــان حــركة كــبيرة فى نسخ الأعمال الفنية الكلاســيكية ليس فقط بالنسبة للتماثيل ولكن أيضاً بالنسبة للوحات المنحوتة الكلاسيكية.

٧- تطــور فن النحت على التوابيت الرومانية نتيجة لتغلب عادة الدفن للجثة على حرقها مما أدى إلى إلغاء وجود المذابح الجنائزية التى أصبحت مقصورة فقط على الآلهة.

٨- ظهور التوابيت ذات الطابع الزخرفى المزينة بزهور محمولة من أقــزام أو رؤوس الميــدوزا والمهــرجين، وغالباً ما كان غطاء الــتابوت مزين أيضاً بالأطفال الأسطورية أو بحيوانات وهى ذات مغزى رمزى إذ أنها ترمز إلى المتعة التى تنالها الروح فى الحياة الأخرى.

٩- استمدت الصور الشخصية للإمبراطور والعائلة الإمبراطورية من الأشــكال اليونانيــة وظهــرت اللحية كموضة يونانية تمثل البعد الفلســفى للإمــبراطور الذى صور على هيئة الفلاسفة اليونانيين، وظهر إنسان العين لأول مرة منحوتاً فى عصر هادريان.

١٠- لم تعد الصور الشخصية تحتوى فقط على الرأس والرقبة وإنما اشتملت على جزء من الصدر يصل إلى منتصفه.

النحت فى العصر الأنطونيتى

يمــتد هــذا العصر من عام ١٣٨ وحتى ١٩٢م وهو يمثل الفترة الأخيــرة من العصر الذهبى للإمبراطورية الرومانية وقد نجح أباطرة هذا العصر فى تحقيق الاستقرار الاقتصادى فى الإمبراطورية مما انعكس على

الإنفاق على التعمير وبناء المبانى الهامة وازدهار الثقافة والعلوم الإغريقية مما انعكس على الفنون المختلفة ومن أهم مميزات النحت فى هذا العصر:

١- توضح المميزات الفنية لهذا العصر مرحلة الانتقال من الكلاسيكية فى عصر هادريان إلى مرحلة التعبيرية العنيفة التى تميز العصر الأنطونينى.

٢- التوسـع فى تصوير وتجسيد الولايات الرومانية على هيئة سيدات يرتدين ملابس خاصة بهذه الولايات ومزخرفة بزخارف تنتمى إلى هذه الولايات.

٣- العودة إلى تصوير المنحوتات ذات الطابع التاريخى نظراً لأن هذه الأحداث التاريخية لاحقة مباشرة لعصر هادريان.

٤- ظهـور مناظر تجسد الشعب والسناتو الرومانى مع ظهور بوابات روما وبعض الأشخاص الهامة والأعلام الرومانية.

٥- ظهور مناظر تعبر عن تأليه الأباطرة وزوجاتهم.

٦- الاسـتمرار فى تقديـم مناظر تعبر عن خداع النظر وتبرز عمق المـنظور وظهور مفاهيم جديدة فى التقسيم المساحى والميل نحو التعبيرية خاصة فى عمود ماركوس أوريليوس.

٧- تعكـس الـلوحات المـنحوتة الميـل نحو استخدام الضوء والظل واسـتخدام الخطـوط فى الإطـار الخـارجى للأشكال المصورة والتفصـيلات بالإضـافة إلى اسـتخدام المثقاب بشكل متكرر مع الاتجاه العام نحو الكلاسيكية.

٨- التفريق بين ملامح الأجناس المختلفة فى العمل الواحد.

٩- لم تتبع الحوادث المصورة تسلسلاً تاريخياً وإنما كانت انتقاءً لبعض المشاهد دون المشاهد الأخرى.

١٠- استخدام الخطوط التحديدية العميقة للأشكال المصورة والتى تتكاثف تبعاً لها تأثيرات الضوء والظل.

١١- لم تقتصر الموضوعات المصورة على التوابيت على الطابع السردى للموضوعات العسكرية ولكن سادت أيضاً الأساطير اليونانية بالأسلوب الكلاسيكى وانتشار تصوير شخصيات دينية أسطورية. وأصبحت الزخارف المصورة لا تقتصر على بعض جوانب التابوت دون الأخرى، ولكنها مناظر متوالية فوق الجوانب الأربعة للتابوت مما يعكس التأثير الأسيوى فى ذلك.

١٢- ظهور اتجاه جديد نحو تقسيم واجهة التوابيت إلى خمس مشكاوات بدلاً من ثلاث وعلى الجانبين مشكاوتان.

١٣- انتشار ظهور الأباطرة بالملابس العسكرية الكاملة والذى كان ممنوعاً من قبل فى عصر أوغسطس الذى حرم ارتداء الملابس العسكرية داخل أسوار مدينة روما، ولم يعد يظهر الإمبراطور بالعباءة فى زى الكاهن الأعظم.

١٤- شملت التماثيل النصفية الأذرع كاملة والوصول إلى أسفل الصدر وعكست تأثيرات الضوء والظل مع نضوج فى الاتجاهات الكلاسيكية مع صقل التماثيل واستدارة الحدقة وتحديد إنسان العين.

١٥- اختفاء التعبيرات الحالمة التى سادت فى عصر هادريان وحل مكانها تعبيرات الاكتئاب النفسى فى تقابل الضوء والظل فى خصلات الشعر.

النحت فى عهد الأسرة السيفيرية

يبدأ حكم هذه الأسرة بالإمبراطور سبتميوس سفيروس فى عام ١٩٣ وهو من أصل ليبى وزوجته من أصل سورى مما أعطى دفعة كبيرة للعمران فى مدن ليبيا وسوريا.

وقد تميز فن النحت فى هذا العصر بالآتى:

١- وجود عدة تيارات فنية منها الكلاسيكية والأنطونينية والتعبيرية والأوريليانية واتجاه فنى جديد يعتمد على المنحوتات الخطية التى يغلب عليها الطابع الزخرفى.

٢- استخدام الخطوط العميقة لتحديد الشخصيات المصورة وأيضاً لتحديد ثنيات الملابس.

٣- استمرار السرد التاريخى فى المناظر المصورة على قوس سبتميوس سفيروس فى روما مع عدم وجود فواصل بين الأحداث وظهور مجموعات كبيرة من الأشخاص فى المنظر الواحد.

٤- استخدام مبدأ خداع النظر بطريقة استخدام الخطوط التحديدية العميقة للشخصيات المصورة، وبتجاور الرؤوس الملتحية مع استخدام الخطوط العميقة لثنيات الملابس.

٥- ازدياد تأثير مدارس آسيا الصغرى الفنية خاصة فى الزخارف المعمارية مثل الأفاريز وتيجان الأعمدة وظهور العناصر الحيوانية والنباتية، وظهور تيجان الأعمدة مزخرفة لأول مرة بصور الأشخاص الأسطورية.

٦- استمرار ظهور اللحية الكثيفة مع زيادة طول شعر اللحية التى تصل إلى الرقبة.

٧- استمرار تحديد إنسان العين ولكن عن طريق عمل فجوة عميقة فى الحدقة تتجه إلى أعلى.

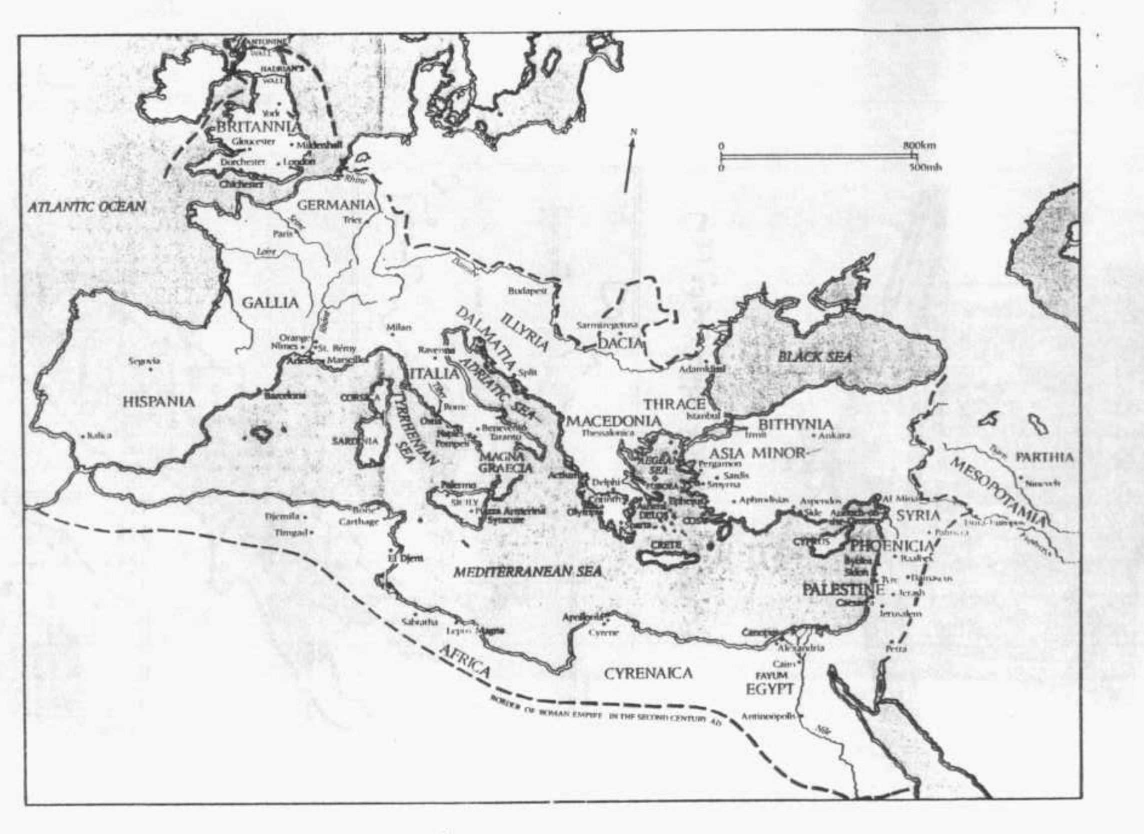
ويستمر النحت الرومانى فى عهد الأسرة السيفيرية فى القرن الثالث على نفس النمط الذى ساد فى عصر الأسرة الأنطونينية حتى جاء عصر دقلديانوس وشهد أحداثاً تعتبر من أحلك الفترات فى تاريخ الإمبراطورية الرومانية نتيجة لانتشار المسيحية وما تبع ذلك من اضطرابات سياسية وعسكرية واجتماعية.

وبعد موت الإمبراطور جالينوس ٢٦٨م يلاحظ اختفاء معظم الاتجاهات الفنية التى كانت سائدة قبل ذلك إذ تحولت القيم التعبيرية فى أواخر هذا القرن إلى الجمود وزاد استخدام الاتجاه الهندسى سواء فى المظهر الخارجى للوجه أو الجسم وعاد الفن الرومانى إلى بداياته مع غروب شمس العاصمة روما وبزوغ عصر عواصم جديدة شرقية سحبت البساط من تحت أقدام روما التى ظلت مهيمنة على العالم القديم أكثر من أربعة قرون من الزمان.

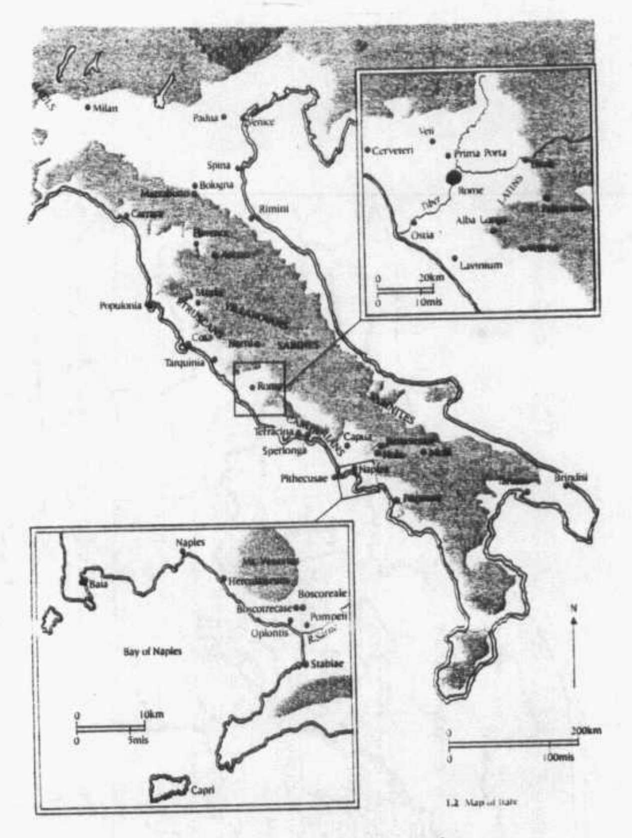


لوحات الفنون الرومانية





خريطة الإمبراطورية الرومانية

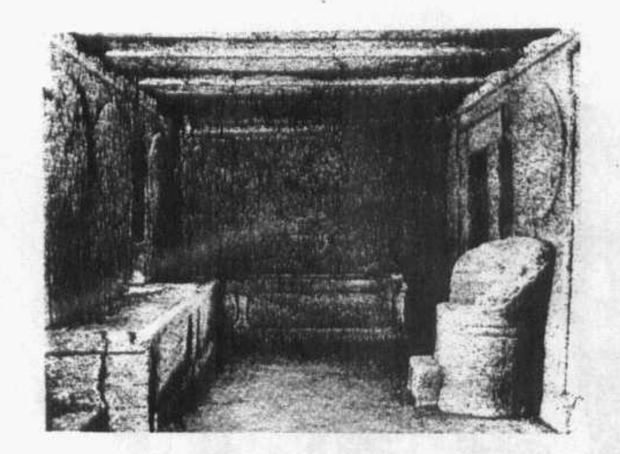


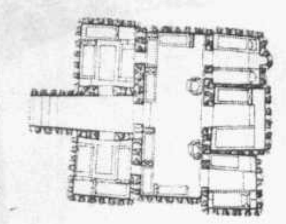
1.2 Map of Italy

خريطة شبه جزيرة إيطاليا وموقع روما

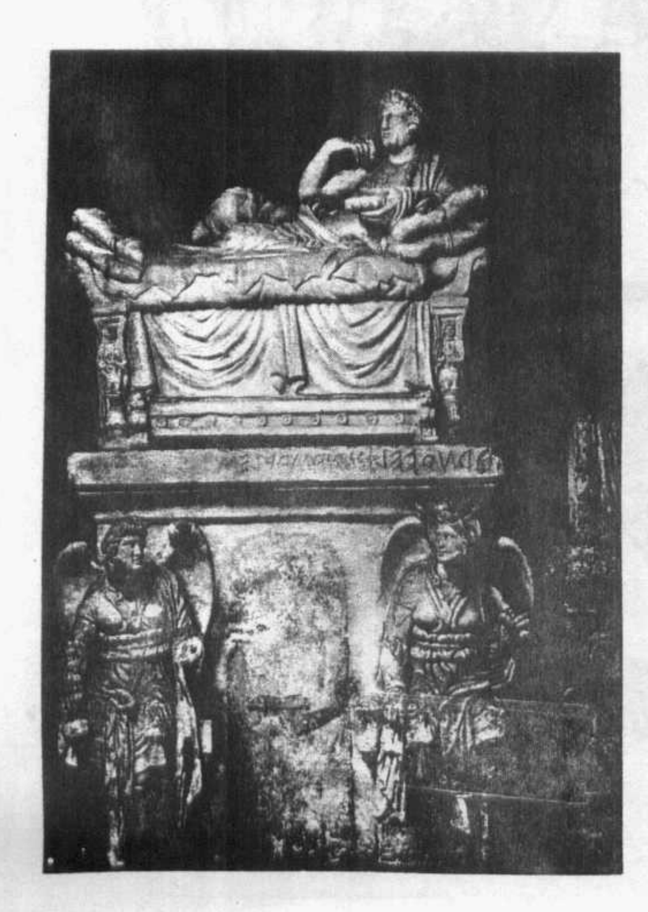


معبد إتروسكى



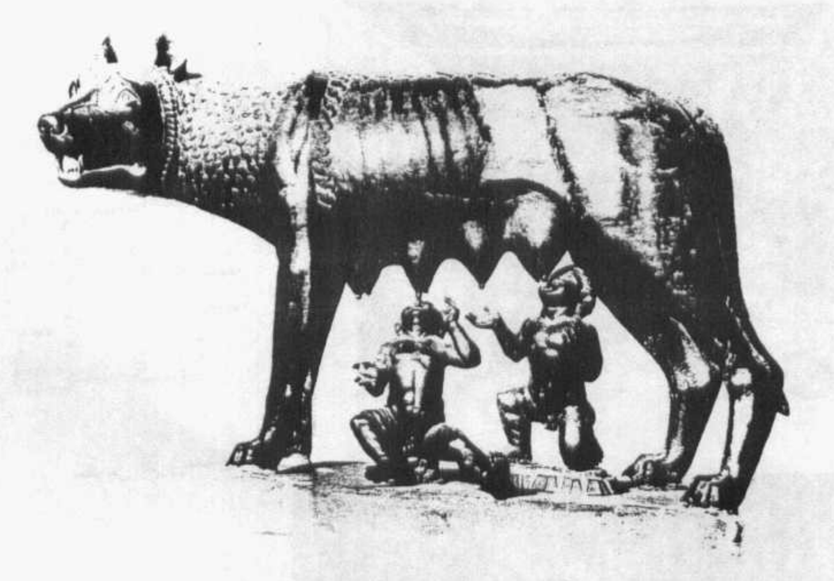


مقابر إتروسكية





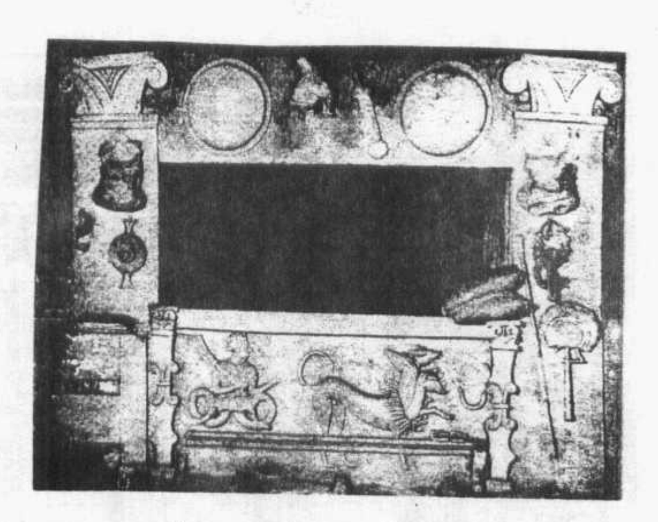
تمثال الفنان فولكا



تمثال الذئبة ترضع روموس وروملوس



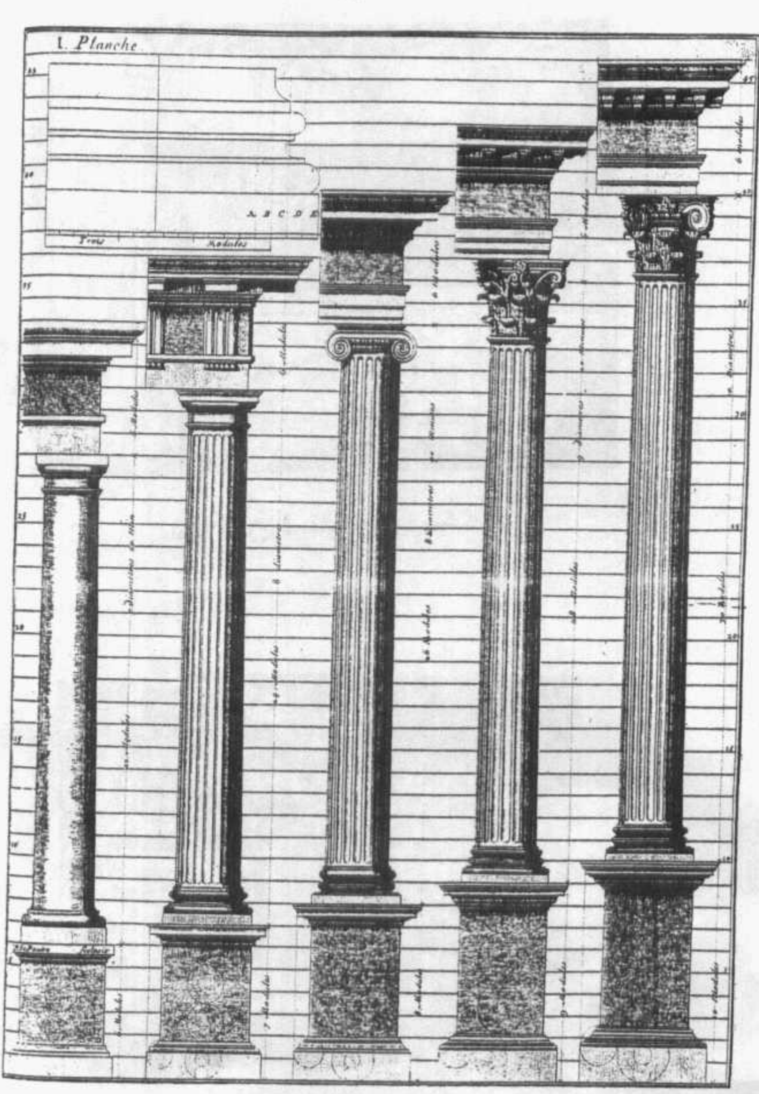
تمثال خيميرا من النحت الأتروسكي



أمثلة من المقابر الإتروسكية



توابيت الأرائك الإتروسكية

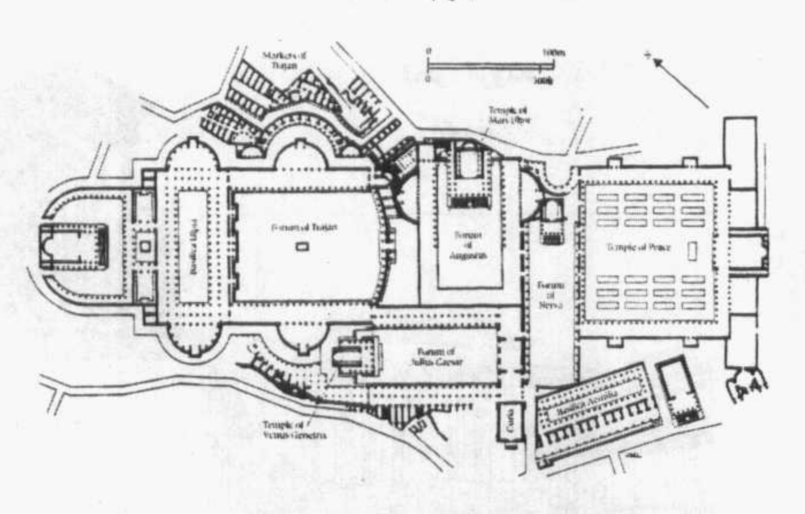


العمود الرومانى المركب

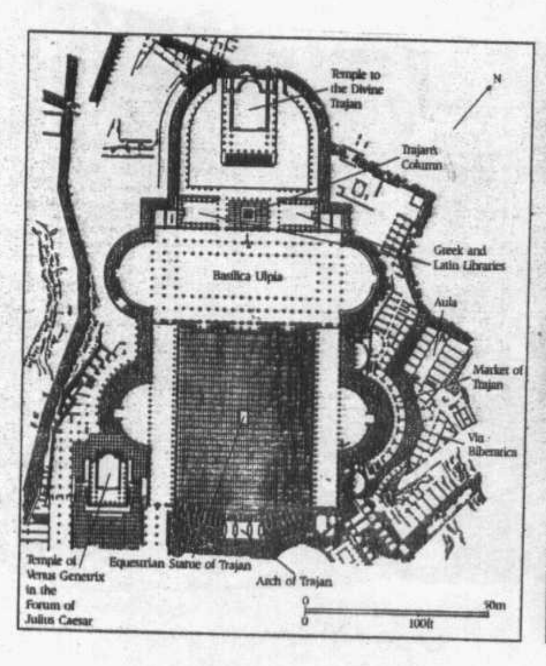
العمود الرومانى الأيونى

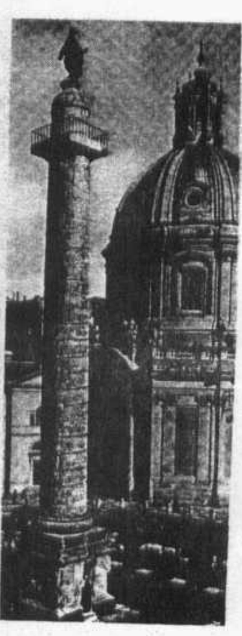
العمود الرومانى الدورى

العمود الرومانى التوسكانى



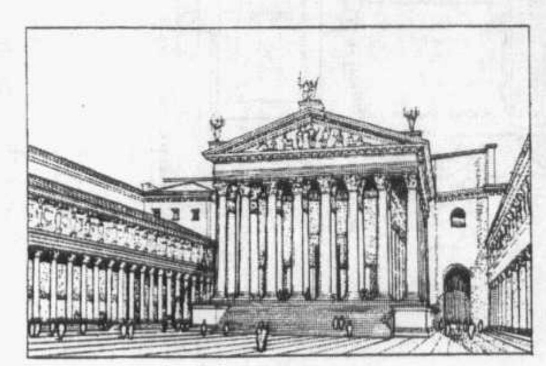
الفوروم أو السوق الرومانية





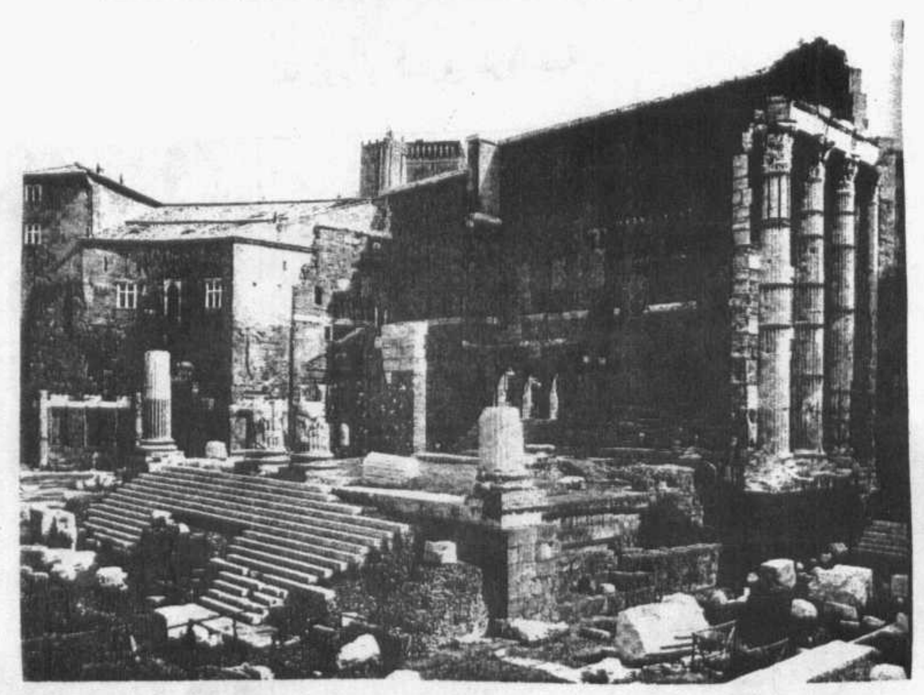
العمود الرومانى

للكورنثى





معبد فورتونا

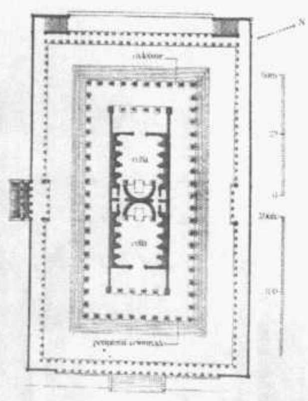


معبد الإله مارس



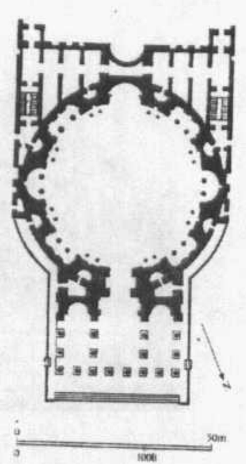
معبد نيمس بفرنسا



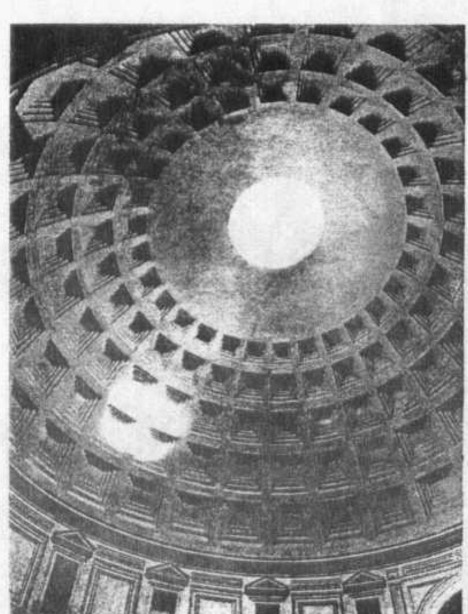


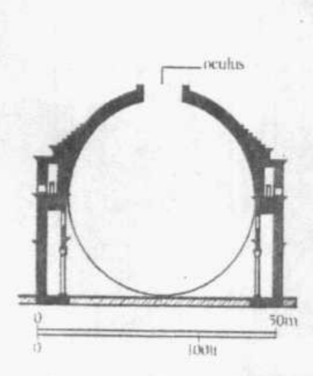
معبد فينوس فى

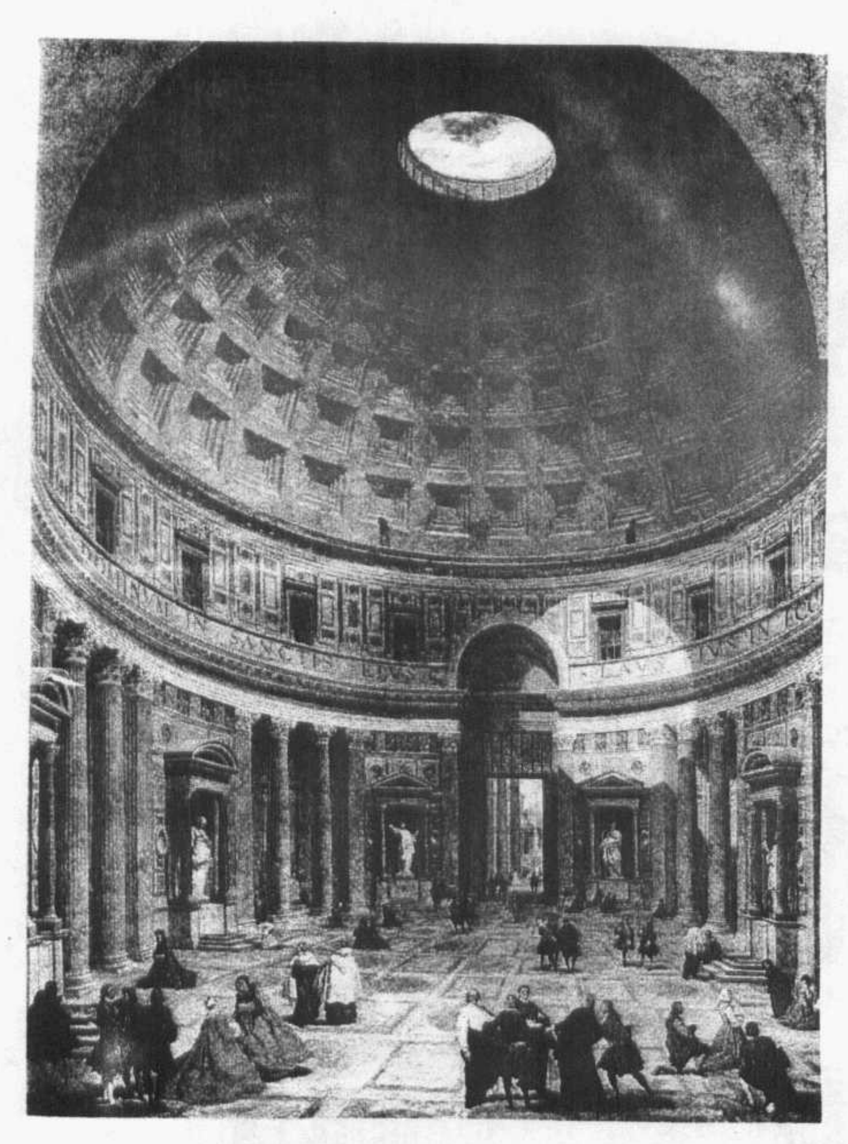




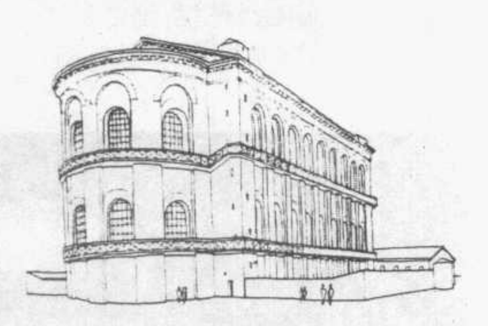
معبـــد البانثيـــون

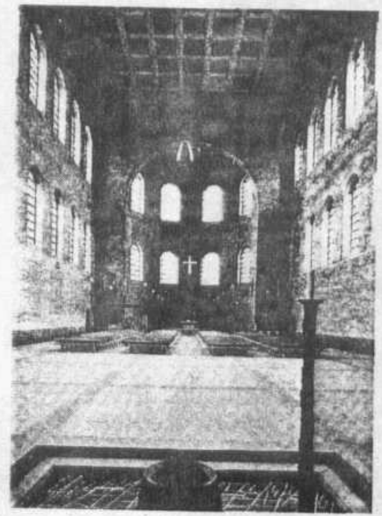


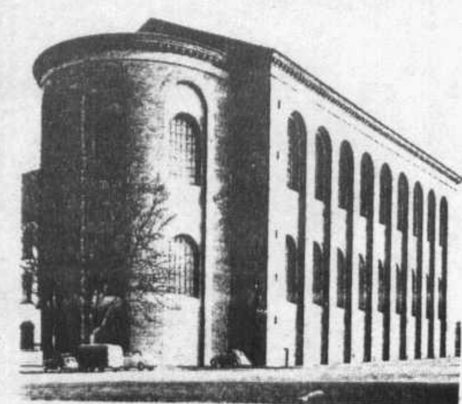




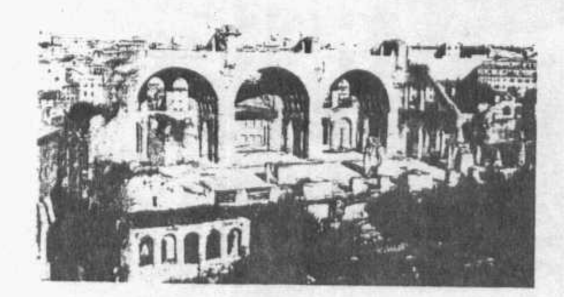
قبة معبد البانثيون من الداخل

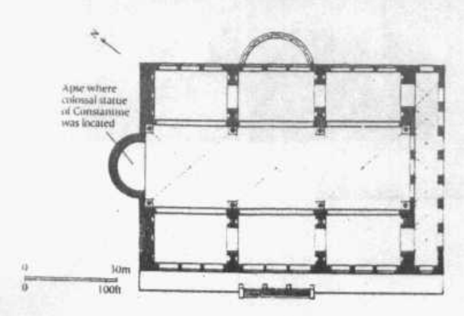


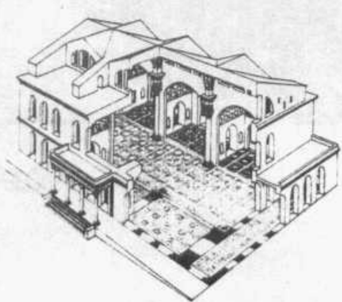




البازيليكات الرومانية

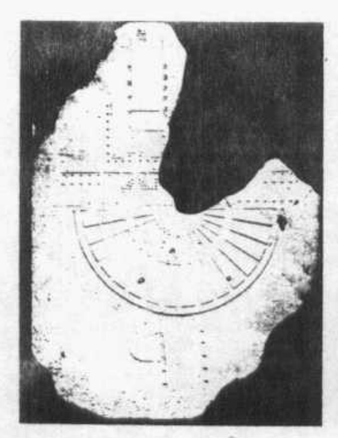


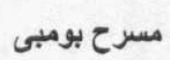




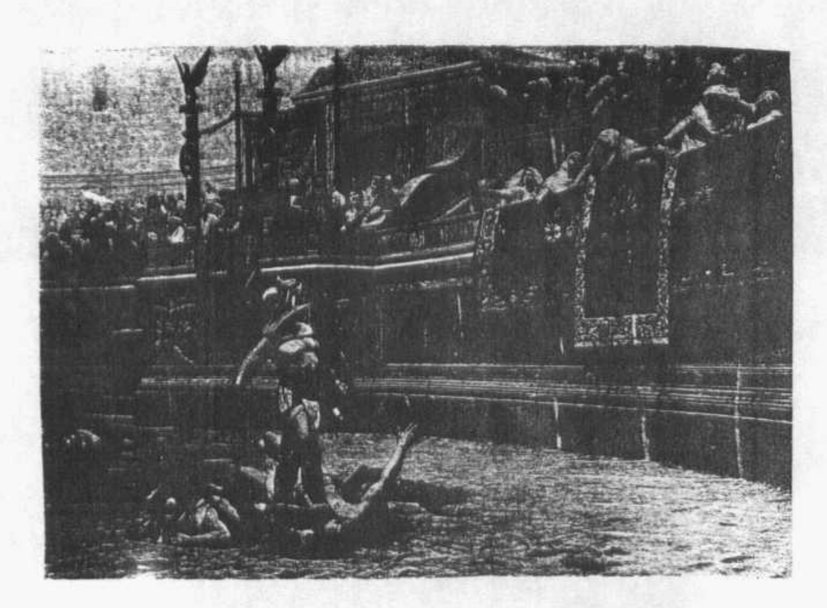


مسرح مارسيللوس

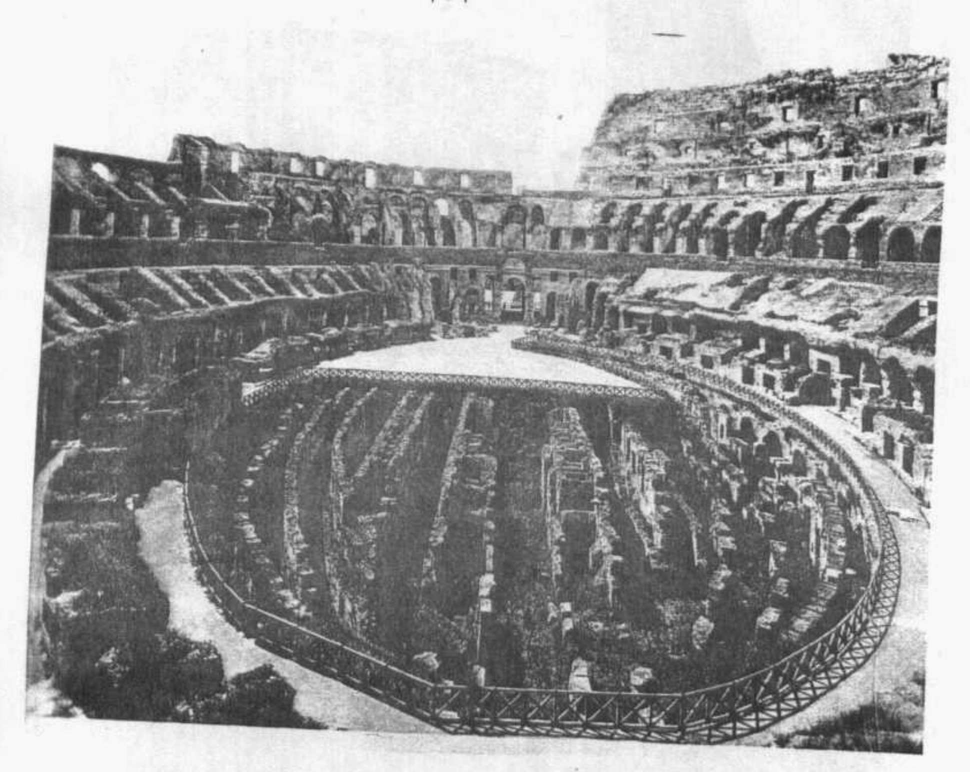




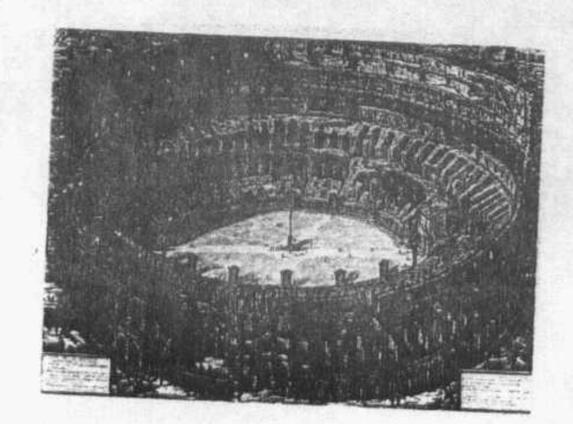
مسرح بومبى

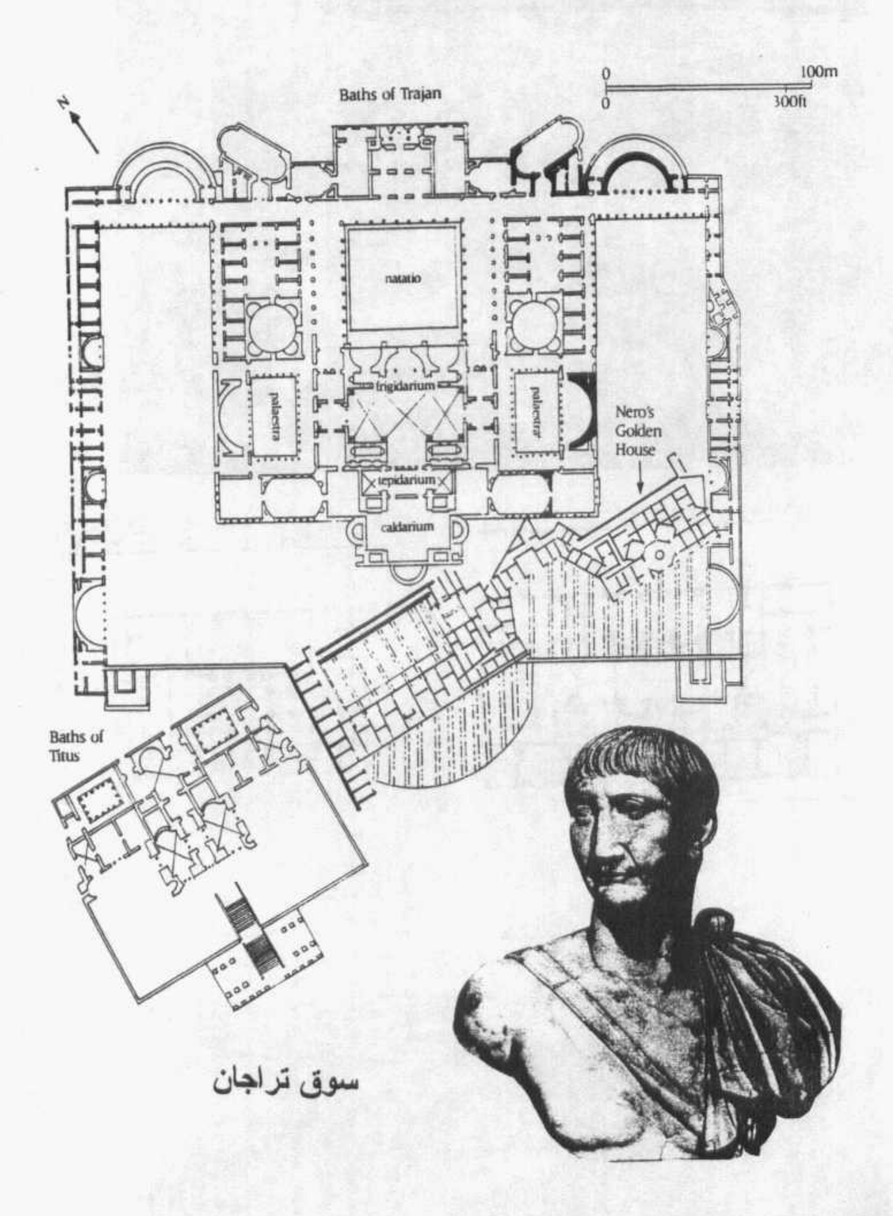


حلبة المصارعة

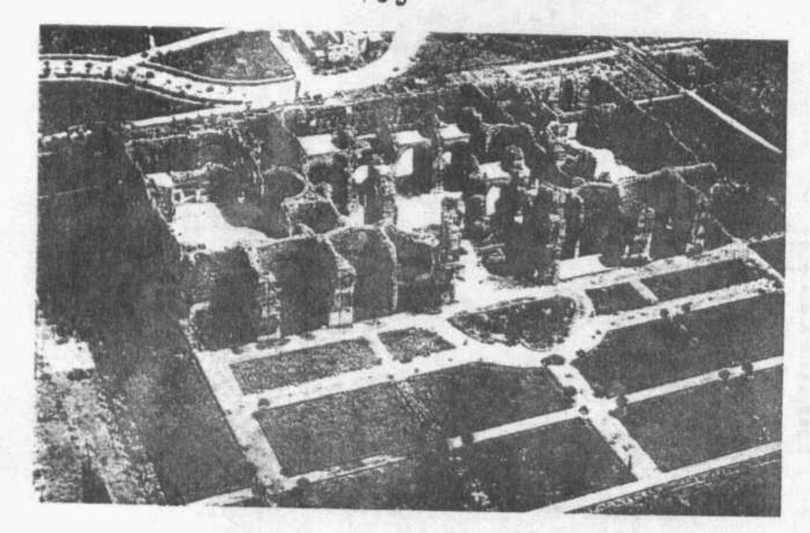


الملهى (الأمفتياتير)



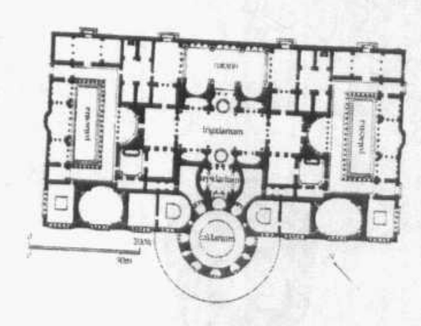

Baths of Trajan
0
100m
0
300ft
N
natatio
frigidarium
palaestra
palaestra
tepidarium
caldarium
Nero's
Golden
House
Baths of
Titus

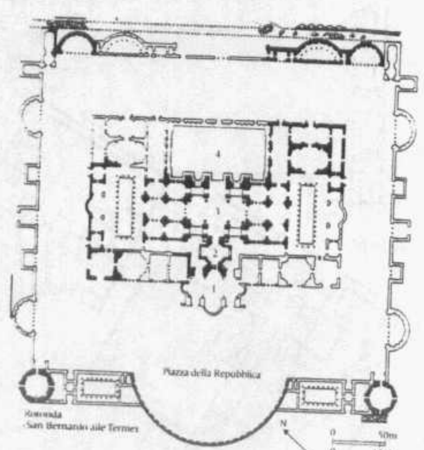
سوق تراجان





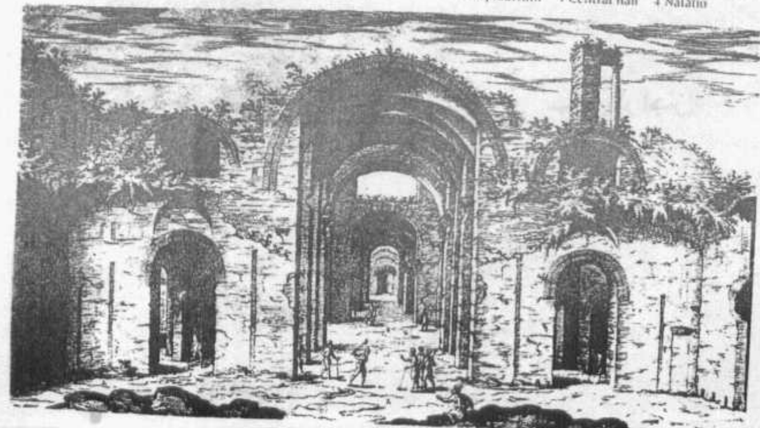
حمامـــــات كاركــــالا

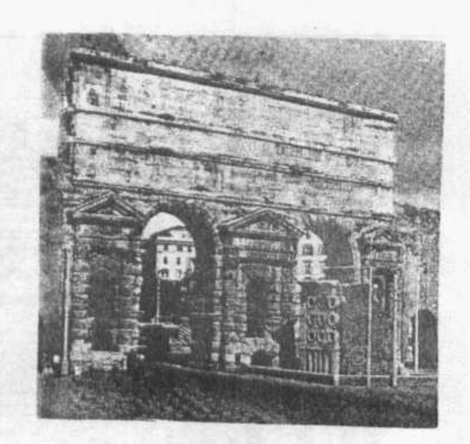




حمامات دقلديانوس

11.6 Baths of Diocletian, Rome, plan: 1 Caldarium 2 Tepidarium 3 Central hall 4 Natatio





بورتا ماجورى



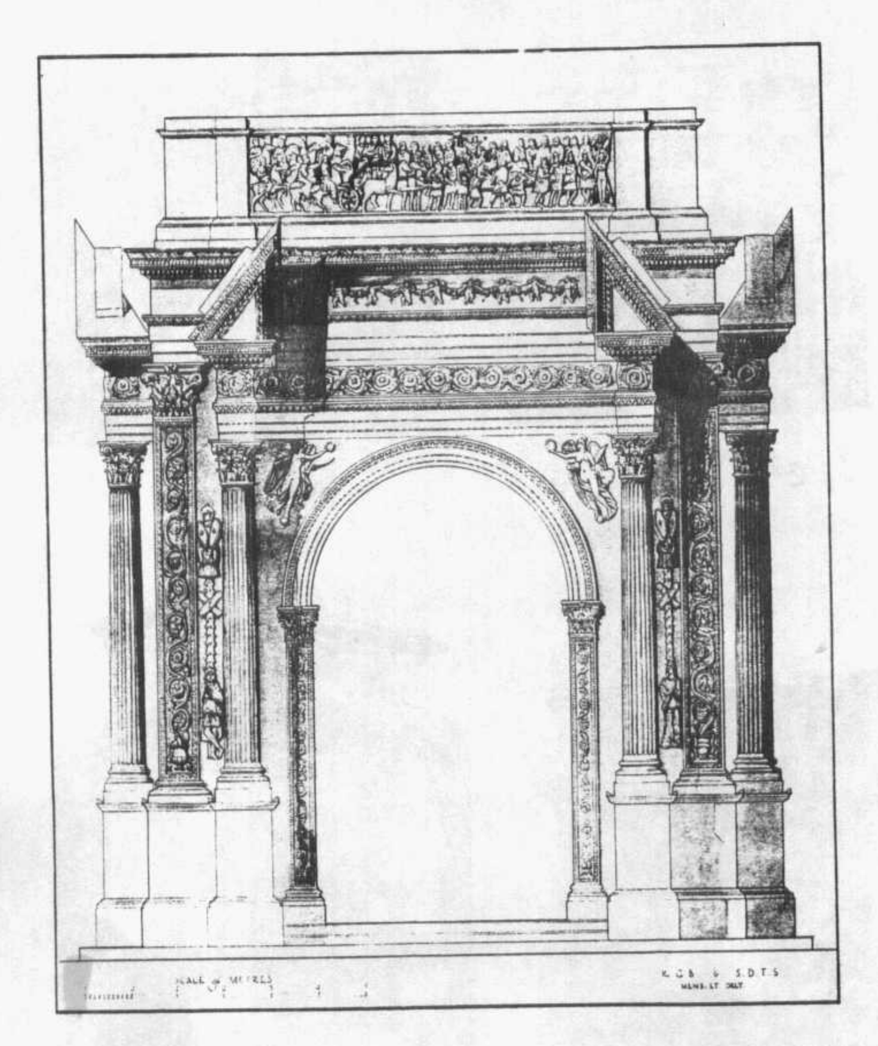
قوس النصر فى أورانج



قوس تيتوس



قوس تراجان

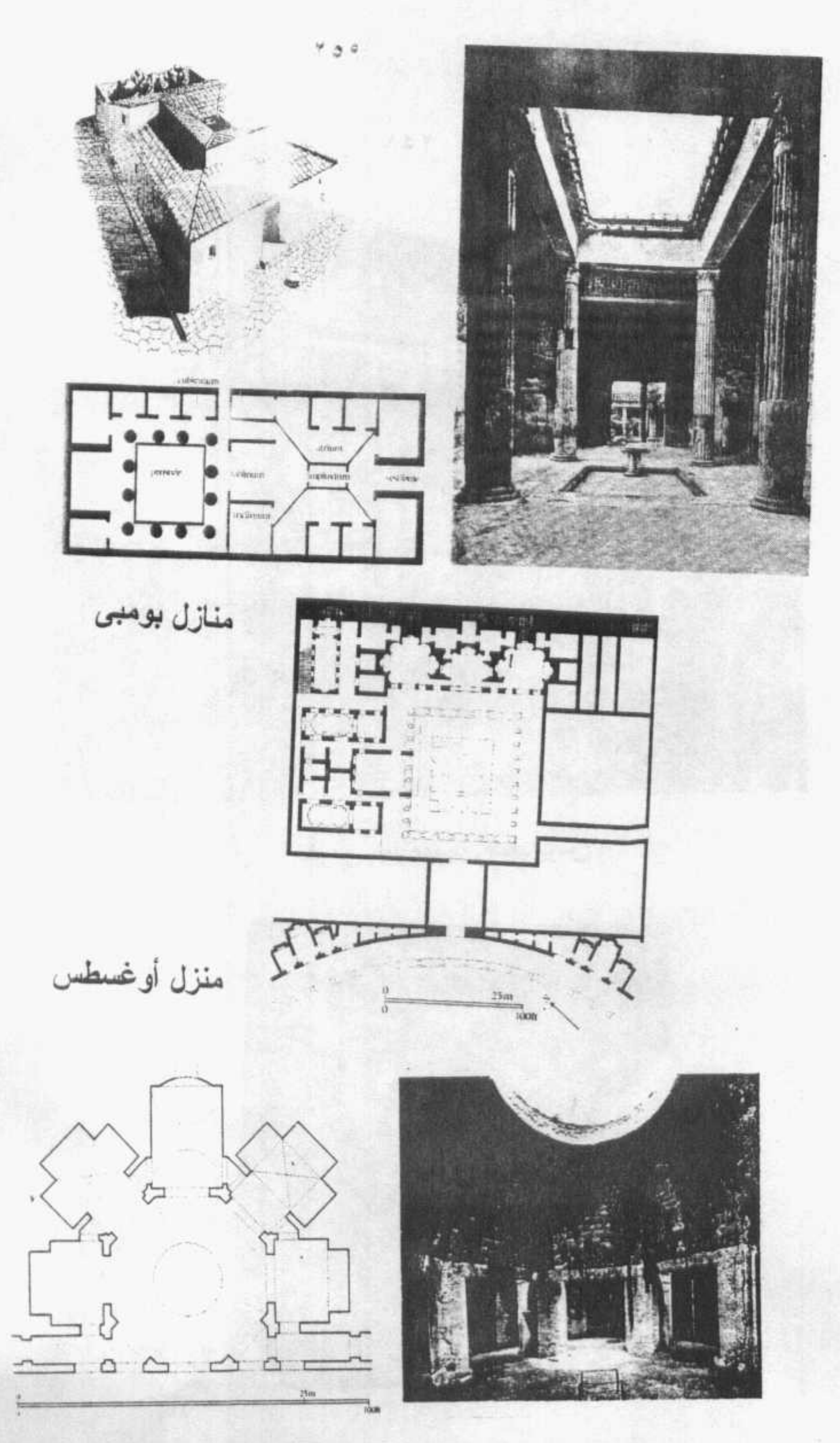


مكونات القوس الرومانى



قوس سبتميوس سفيروس

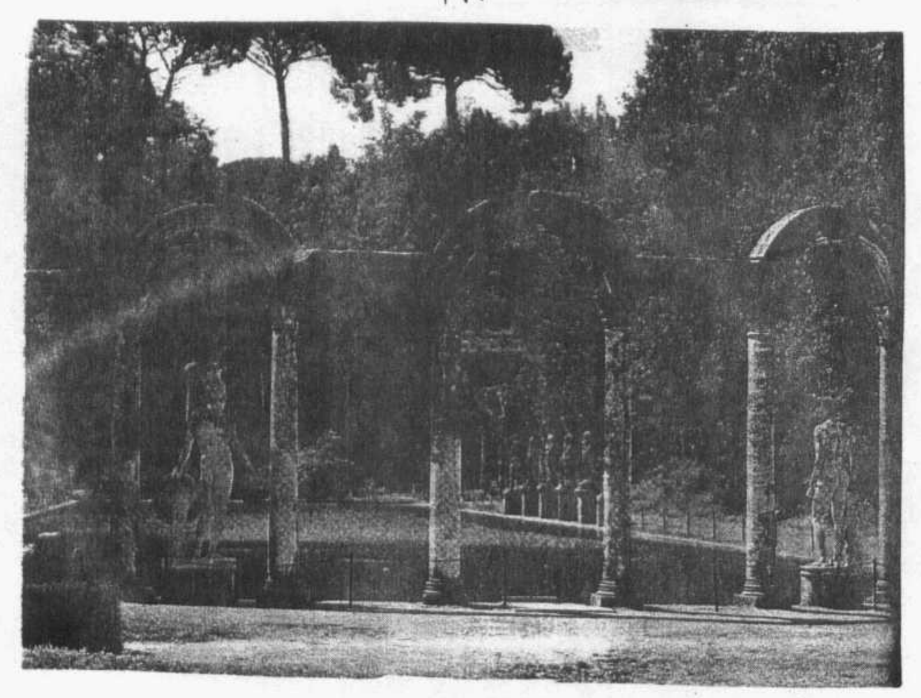




منازل بومبى

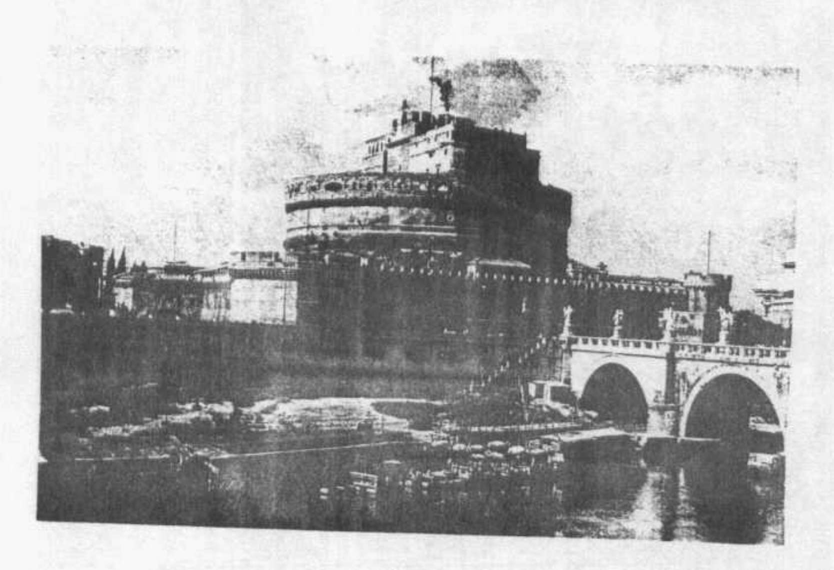
منزل أوغسطس

المنزل الذهبى لنيرون

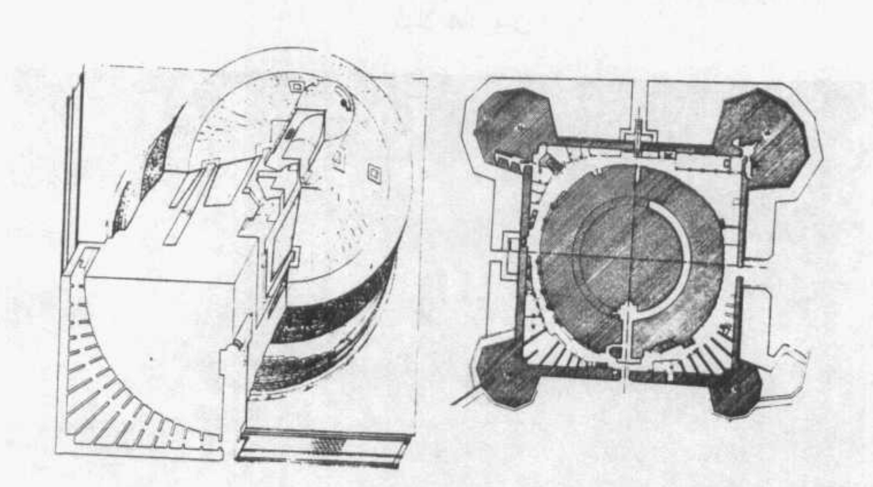


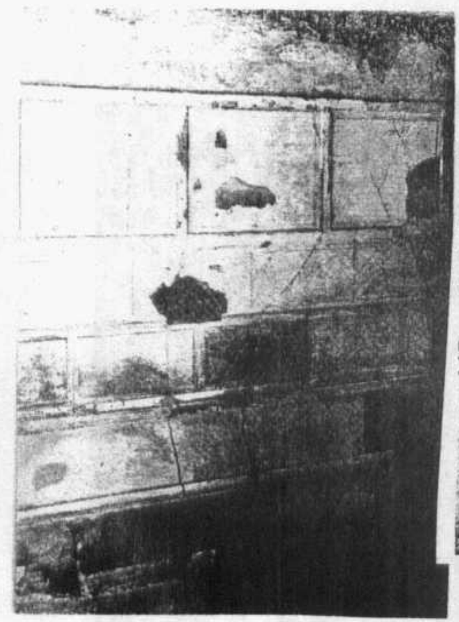
فيلا هادريان

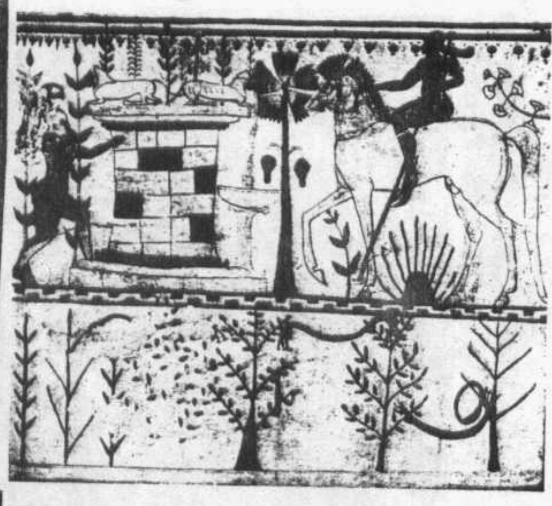




قلعة سان أنجلو

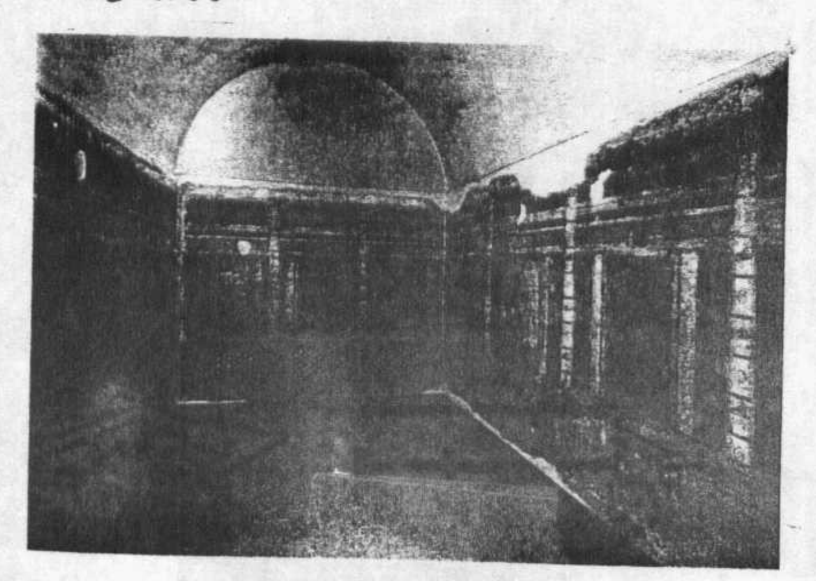




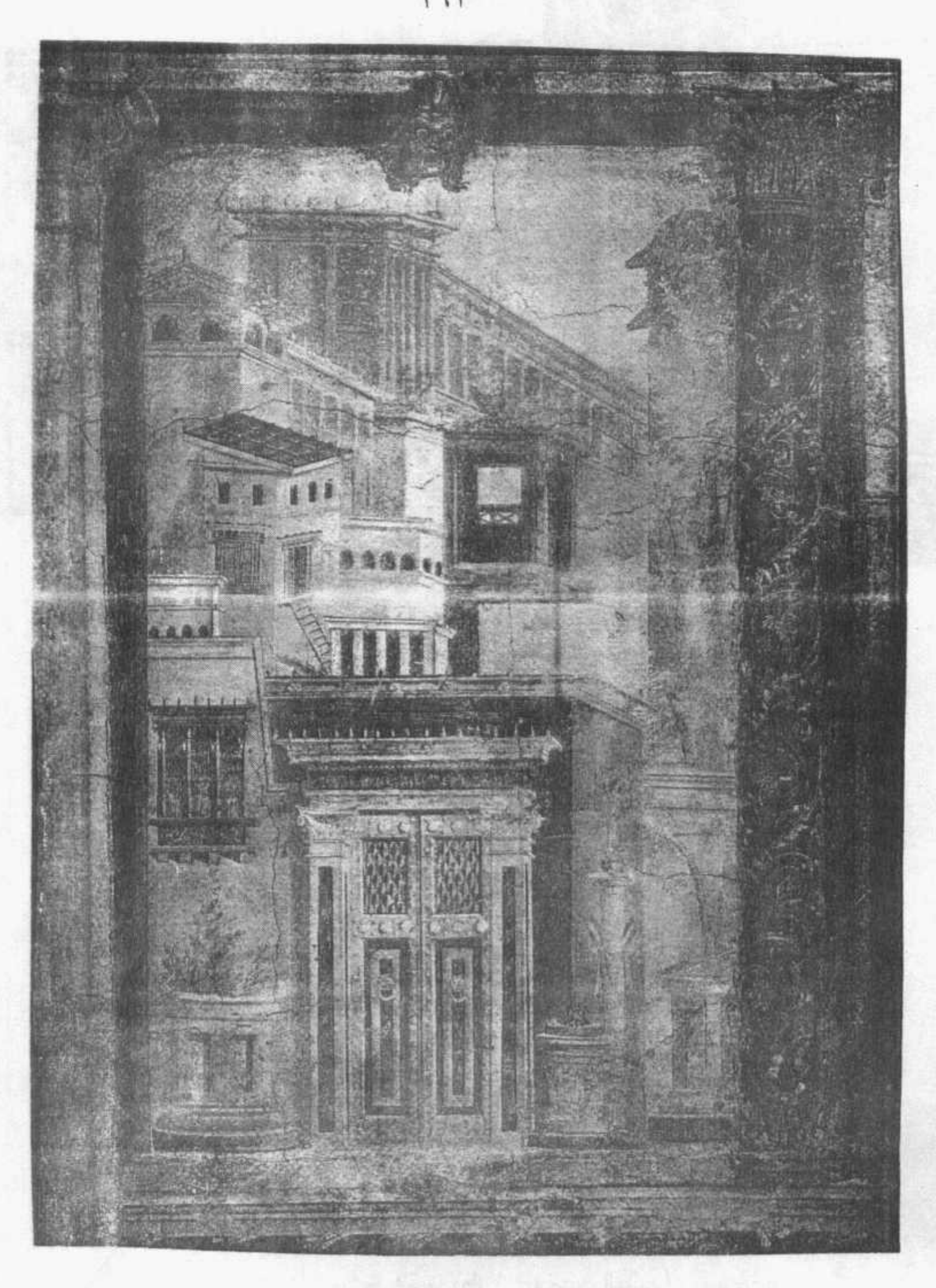


التصوير الإتروسكى

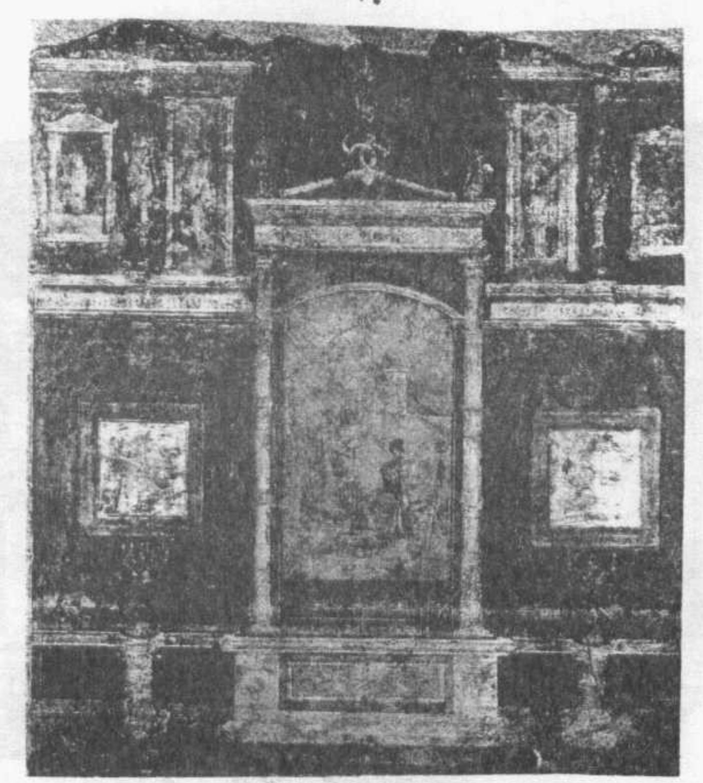
طراز بومبى الأول



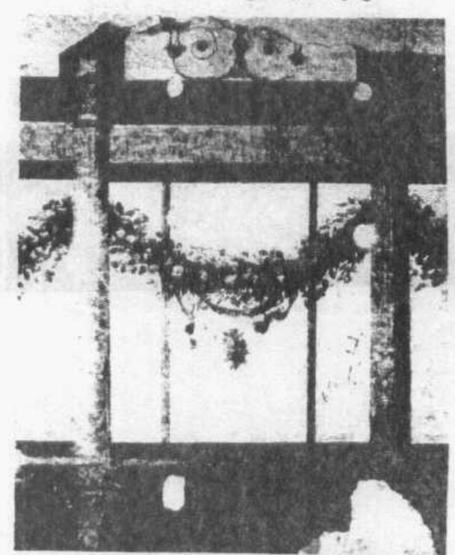
منزل دي جرايفى (طراز بومبى الثانى)

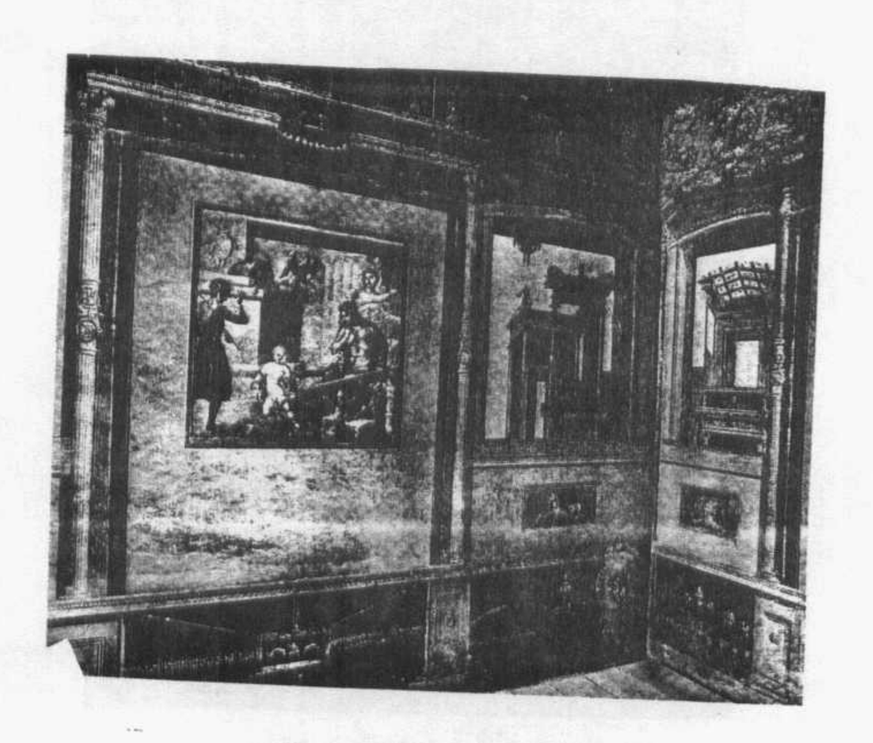


فيلا بوسكوريال (طراز بومبى الثانى)



الطراز البومبى الثالث

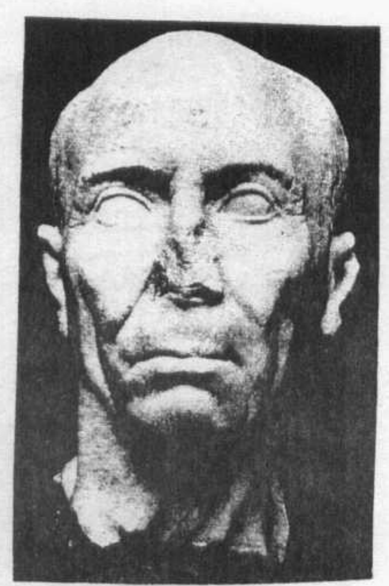




الطراز البومبى الرابع



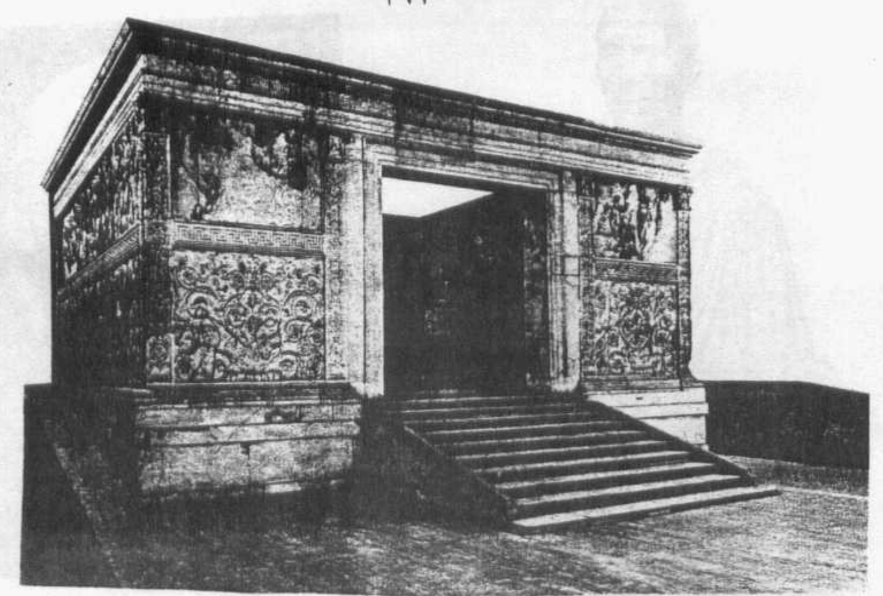






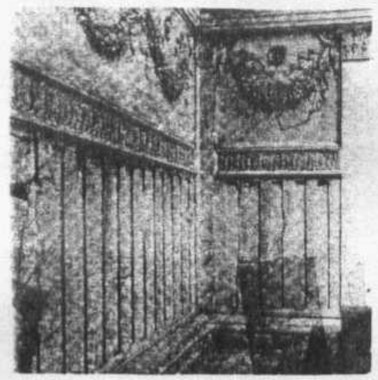
أمثلة من النحت فى العصر الجمهورى





مذبح السلام لأوغسطس









تمثال بريما بورتا لأوغسطس

تمثال أوغسطس ككاهن



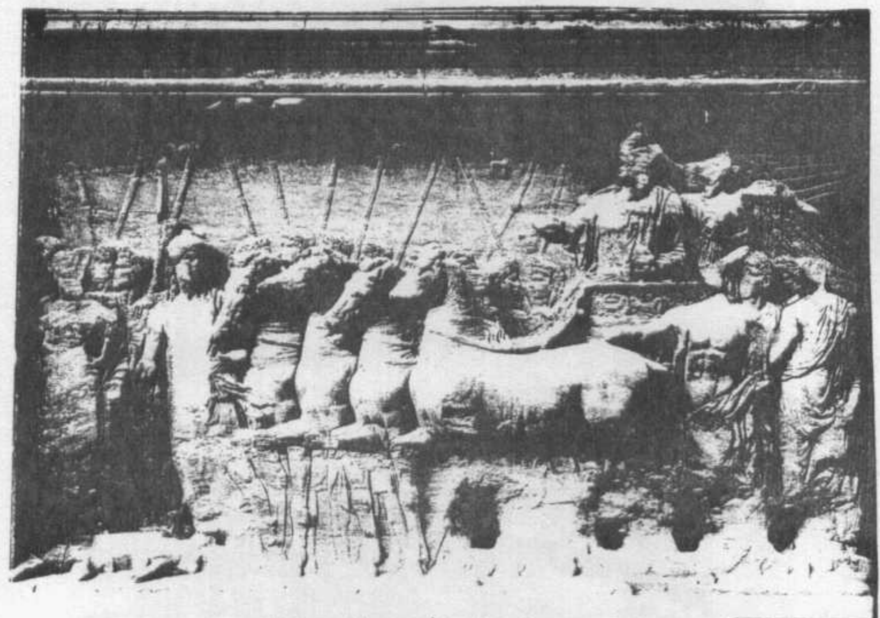


أمثلة من النحت فى العصر الأيولى- الكلاودى

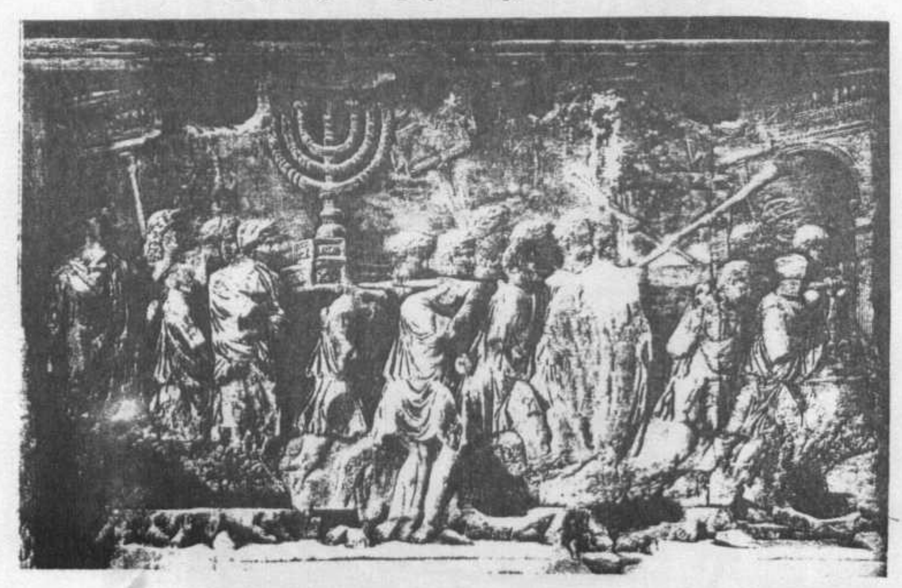


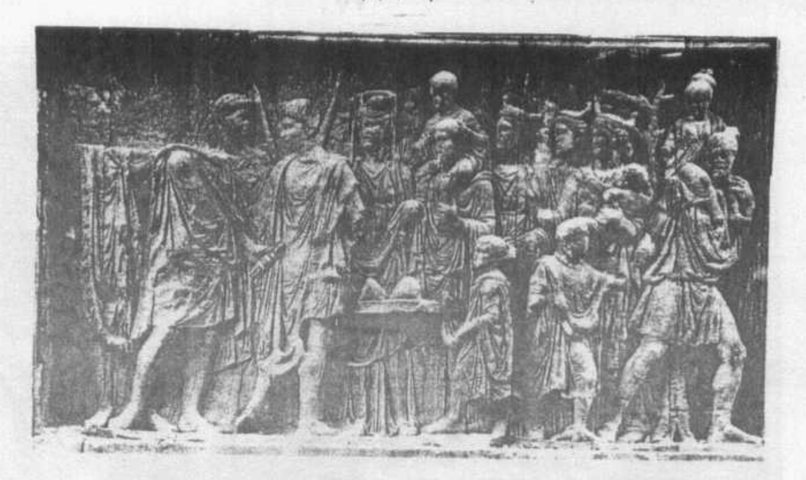


تمثال فسبسيان

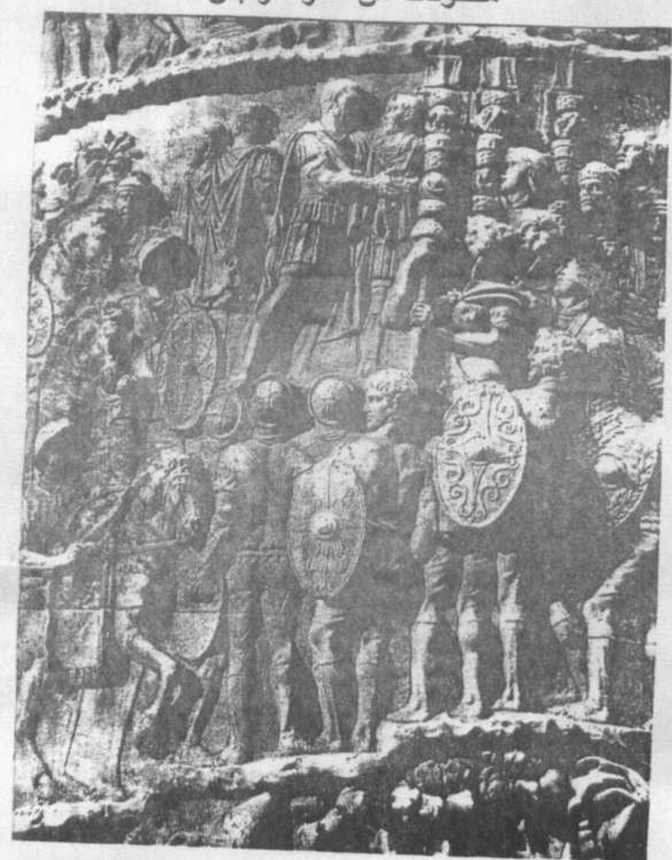


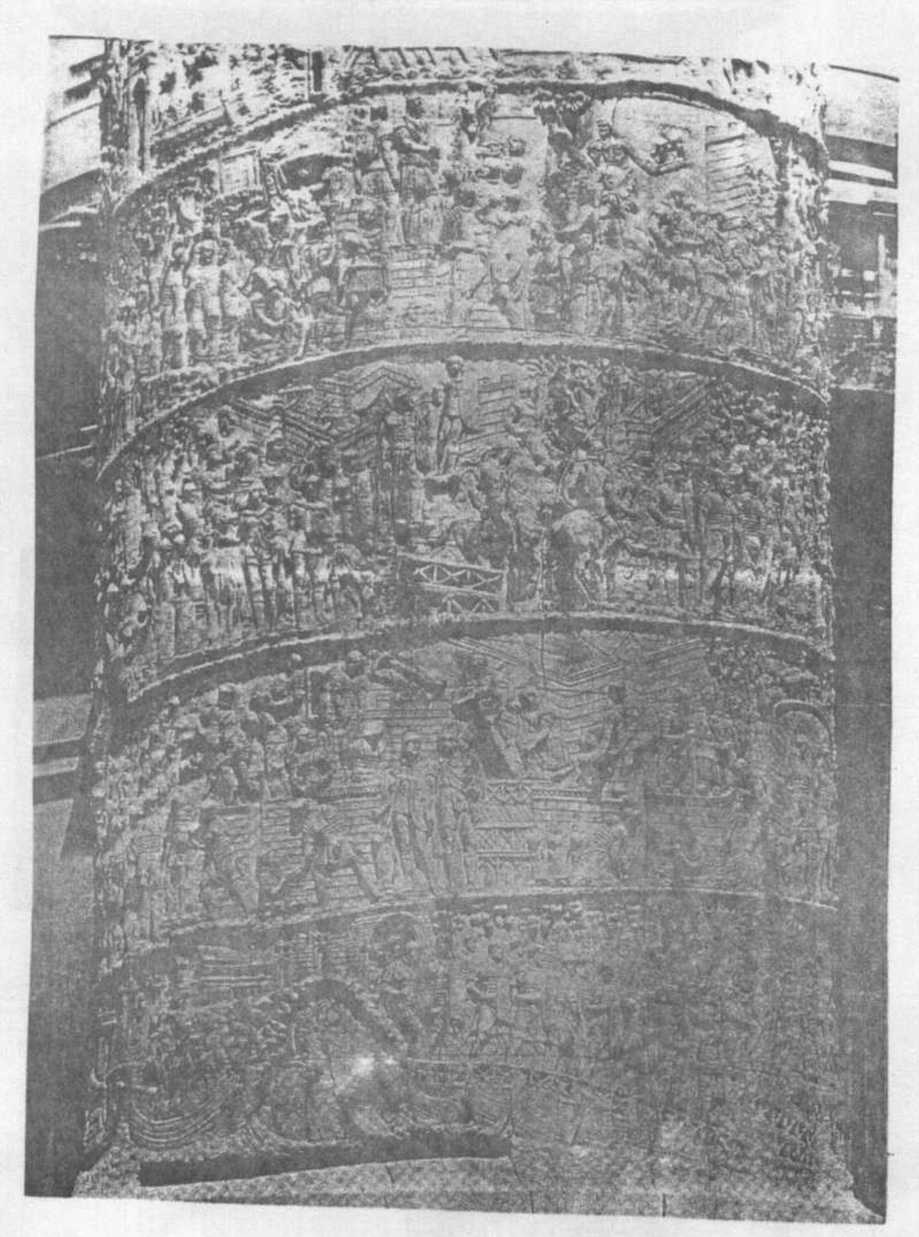
منحوتات قوس النصر لتيتوس



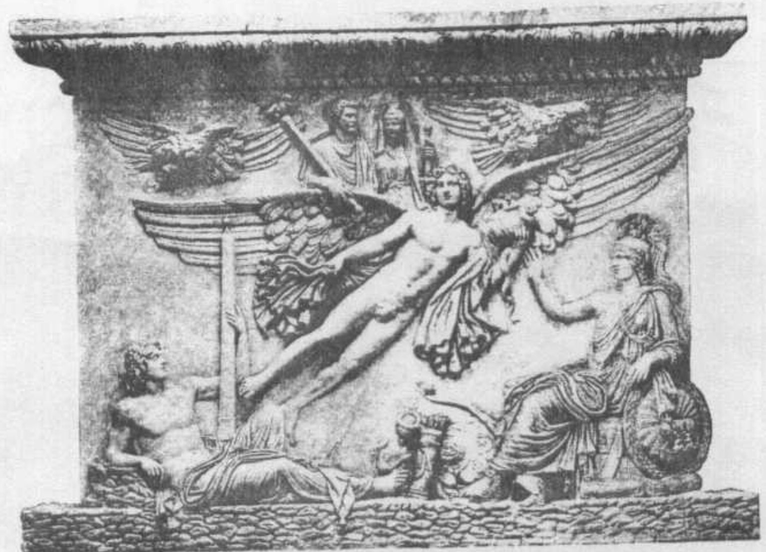


منحوتات من عمود تراجان





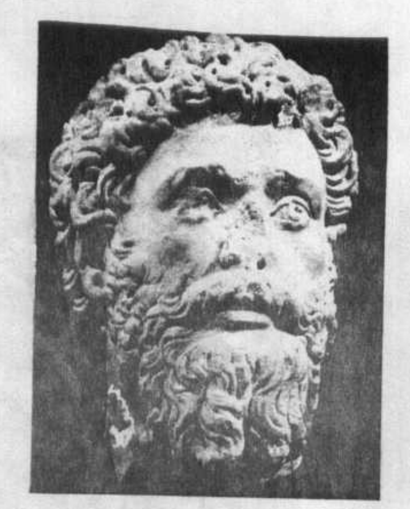
عمود تراجان



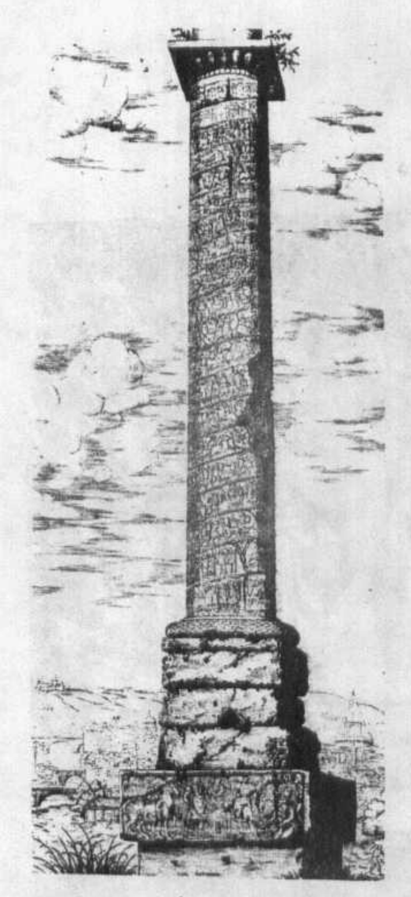
عمود أنطونينوس بيوس







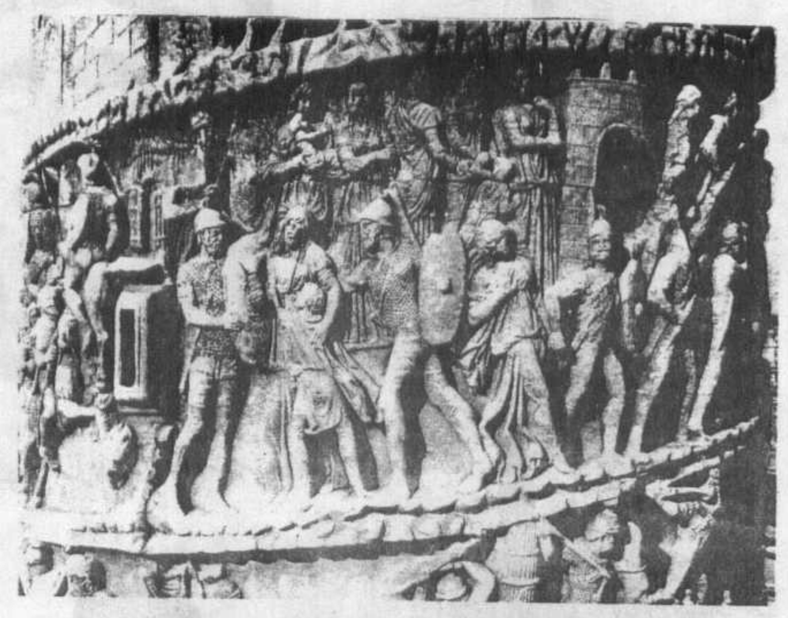
بورتريهات ماركوس أوريليوس

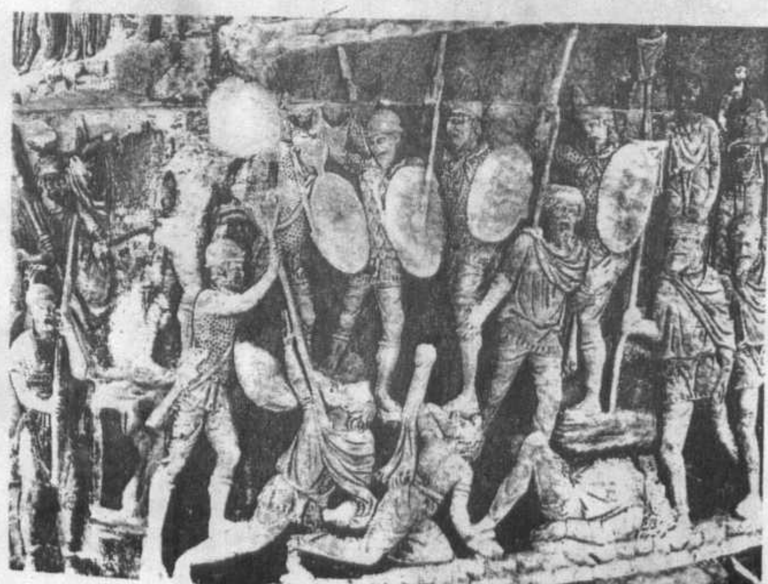


عمود ماركوس أوريليوس

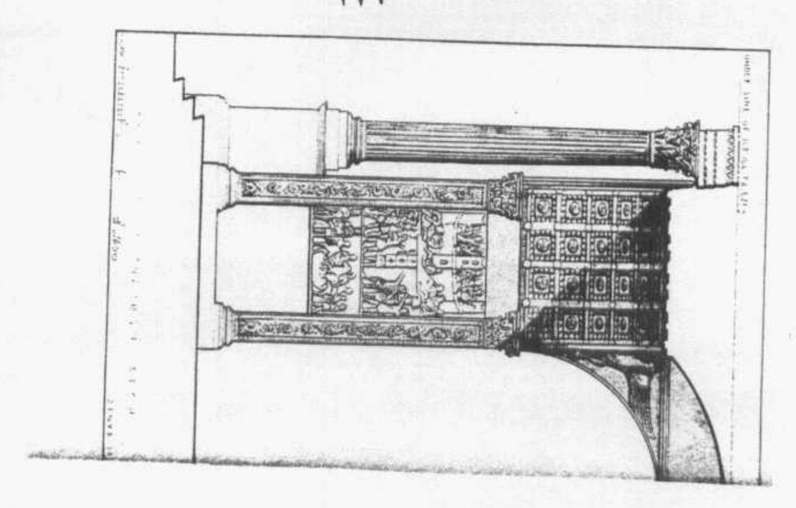






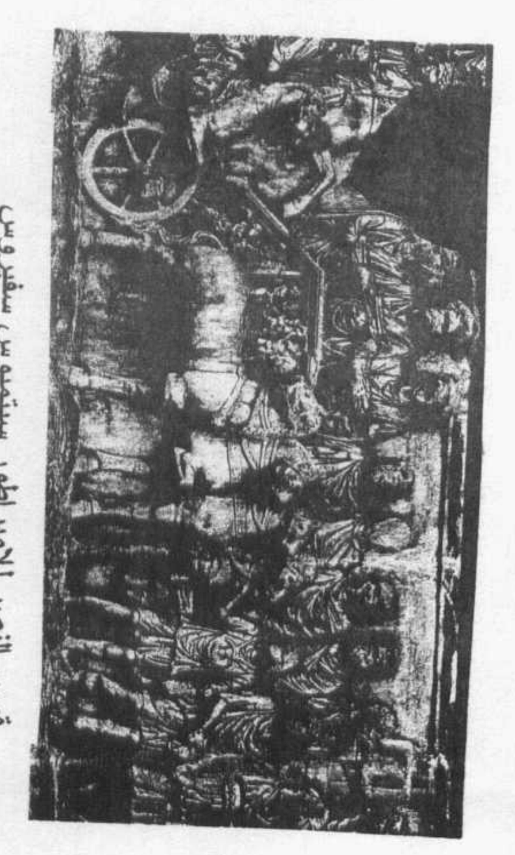


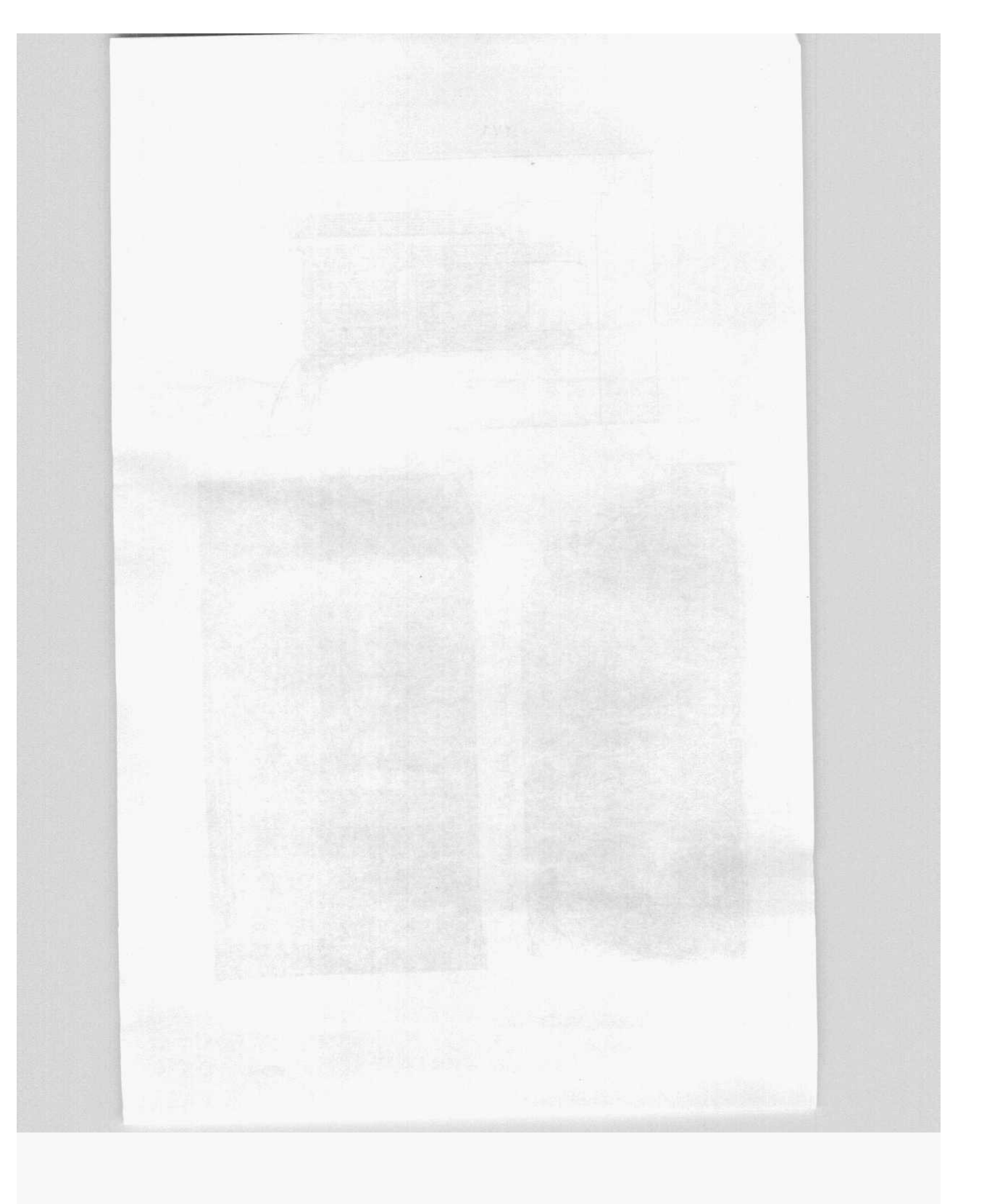
منحوتات عمود ماركوس أوريليوس





قوس النصر للامبراطور سبتميوس سفيروس

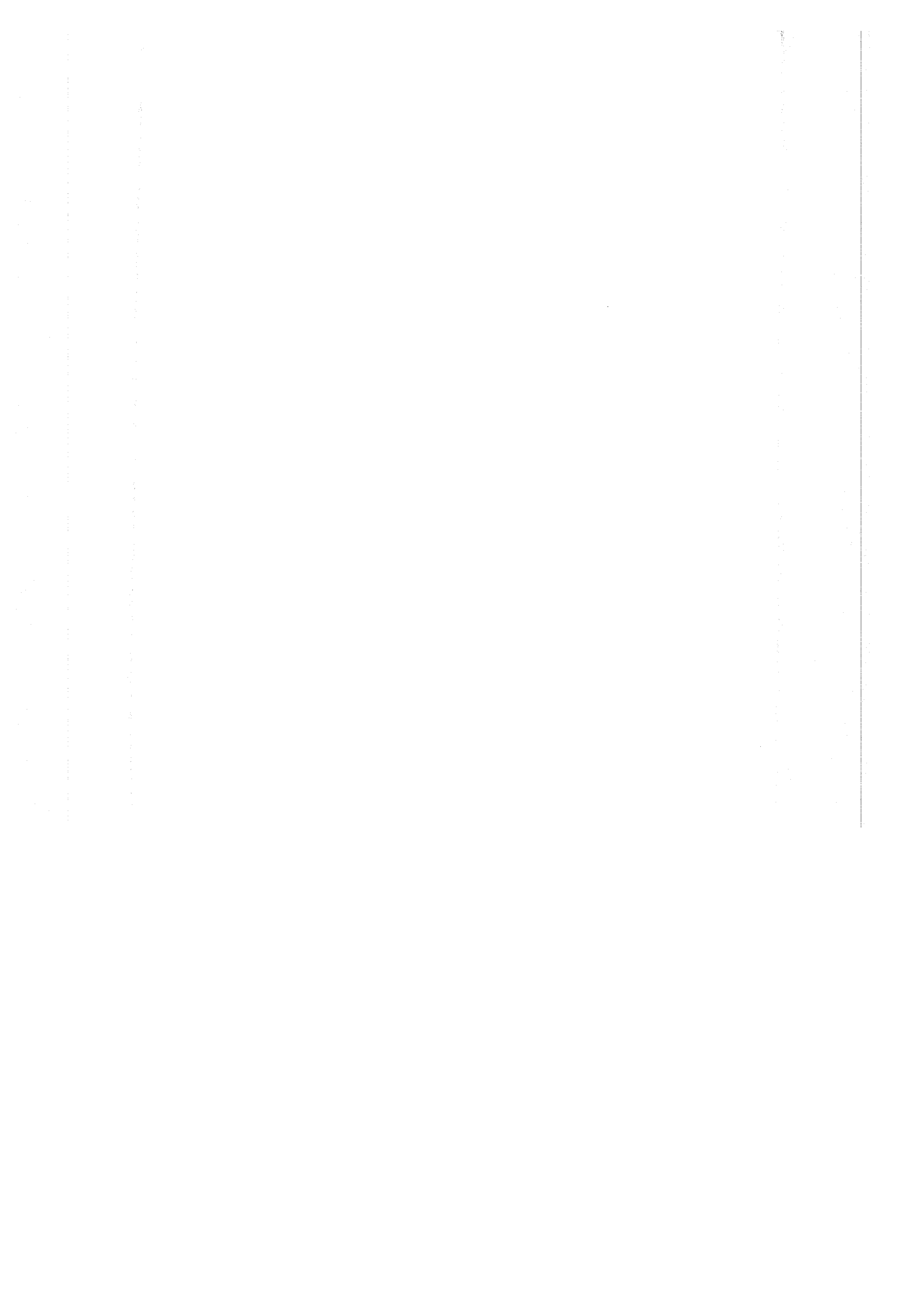




الفصل الثالث

الفنون القبطية

تقديـــــم
تعريف اللفظ "قبطى"
الجانب الدينى
الجانب الثقافى
الحدود التاريخية للحضارة القبطية
مميزات الفن القبطى
الرموز والموضوعات المسيحية
العمارة القبطية
النحت القبطى
الرسم أو التصوير القبطى
النسيج القبطى



الفنون القبطية

تقديـــم

دخـــلت المســـيحية فى مصـــر مـــنذ منتصف القرن الأول الميلادى وبالـــتحديد فى عام ٤٣م على يد القديس مرقص ثم بدأت في الانتشار من القرن الثانى الميلادى أى إبان حكم الرومان الذين اضطهدوا كل من اعتنق الديـــن الجديـــد اضطهاداً كبير حتى أعلن الإمبراطور "قنسطنطين" الدين المسيحى عام ٣٢٣ م ديناً رسمياً للدولة وأباح الحرية الدينية.

إذن العصر المسيحى أو العصر القبطى في مصر بدأ منذ إعلان الدين رســـمياً حـــتى الفـــتح الإسلامى عام ٦٤١ م، عاشت فيها مصر حضارة مصرية جديدة. ونقول مصرية لأنه إذا كانت مصر قد مرت بخمس مراحل فرعونية يونانية رومانية قبطية إسلامية فالأولى والرابعة حضارات وطنية أما الحضارات الأخرى فجاءت من الخارج.

تعريف اللفظ القبطى

كلمة "قبطى" مشتقة من "Aegyptus" وهي كلمة يونانية أطلقت على مصـــر والمصـــريين وربمـــا تكون هذه الكلمة قد اشتقت أصلاً من الاسم المصـــرى القديم لمدينة منف "Hekuptah" ومعناها "قصر أو روح الإله بتاح" ولقد أطلق العرب بعد الفتح العربي كلمة "قبطى" على المصريين من سكان البلاد الذين يعتنقون الديانة المسيحية.

الجانب الدينى

كمـــا سبق أن ذكرنا أن الرومان اضطهدوا الدين المسيحى في بداية عهـــده ممـــا أدى إلى وجود كراهية كبيرة في قلوب المصريين المسيحيين لهؤلاء الحكام الوثنيين، أدت إلى صراع طويل له ميدانان:

١-ميدان فكرى يتزعمه القساوسة العلماء المسيحيين والفلاسفة المسيحيين عن طريق الدعاية الفكرية.

٢-ميدان الاستشهاد.

وهكـــذا تركـــز الشعور القومى وتوحد حتى أعلن الدين المسيحى ديناً رسمياً فبدأ الصراع الدينى يأخذ شكلاً آخر ولم يعد ديناً سماوياً ضد وثنية ولكـــن مذهـــب ضـــد مذهـــب فنجد الأباطرة البيزنطيين يميلون للمذاهب المخالفة لمذهب مسيحي مصر واستمر هذا الصراع حتى الفتح العربي.

الجانب الثقافى

كـــانت الـــلغة المســـتخدمة هى "الـــلغة القبطية" وهي ثالث لغة بعد الهيروغليفية والديموطبقية ثم القبطية وهي محاولات فردية من المصريين بـــتدوين لغـــتهم بحـــروف يونانية مع إضافة سبعة حروف للأبجدية وهي الحـــروف المـــتحركة. وابـــتدأت هذه اللغة القبطية في الانحدار من القرن الســـابع وكان للأقباط لغتهم الخاصة بهم وكان لهم أيضاً مدارسهم الأدبية والفلســـفية نتيجة لاستقلال مصر عن الكنيسة البيزنطية. من أهم ثمار هذه المدرسة ترجمة الكتاب المقدس وسير القديسين وقصص الآباء.

ما هي الحدود التاريخية للحضارة القبطية

يجـــب أن نوضح أن الحضارة المصرية قد بدأت منذ إعلان المسيحية واستمرت بعد الفتح الإسلامى بفترة طويلة.

ماذا كان سائداً قبل القبطي

كما نعلم أن الفن قبل "الفن البيزنطى" ينقسم قسمين:

١-**الفن السكندرى** وكان يونانى الصبغة، تمتد إليه بعض التأثيرات المحلية حتى نصل إلى فن مختلط تماماً. (مثل كوم الشقافة)

٢-**فـــن الصـــعيد أو فـــن الشـــعب** مصرى الصبغة، تأثر بالفن اليونانى الرومانى ولكن بكمية ضئيلة جداً ونجد الميل إلى الوطنية والاستقلالية ومحاربة التيارات الدخيلة والتى لابد وأن امتدت إلى هناك.

في ظل هذه الظروف نشأ وظهر "الفن القبطى" أو المسيحي في مصر متأثراً أولاً:

بالـــتيارات والصراعات الدينية واتجاهات بيزنطية فإن مصر هي أحد البلدان التابعة للإمبراطور البيزنطى بالإضافة إلى البيئة ونقصد بالبيئة هنا الميـــراث الفـــرعونى، اليونانى، الرومانى. بالإضافة إلى الشعور القومى نضيف إلى ذلك كل تأثيرات سوريا وفلسطين بلاد المسيح عليه السلام. كل ذلـــك نتج عنه "**الفن القبطى**" الذي بدأ متأثراً بالحضارات المختلفة السالفة الذكر بدرجات متفاوتة من حين إلى آخر، استمرت قرنين من الزمن حتى أخذ شكله النهائي.

ما هى مميزات الفن القبطى

١- فن شعبى، دينى، دنيوى نبع من البيئة وعبر عنها.
٢- ثمرة ما سبق من الفنون.
٣- فن جمال بلا ضخامة، فن زينة تنتشر فيه الأشكال الرمزية والهندسية.
كـل هذا انطبق على نتاج ذلك العصر من الفنون المختلفة سواء كان نحت أو عمارة أو نسيج وغيره.

الرموز والموضوعات المسيحية

تغلغـلت الديانـة المسـيحية في روح الإنسان المصرى بقدر ما كان مستعداً لقبولها بالإضافة إلى ما دونه من ممهدات لذلك.

وقد تأثر الفن القبطى بالديانة المسيحية تأثراً كبيراً فاستمد منها بعض الرموز والقصص وكون منها عناصر فنية.

من أهم هذه الرموز والموضوعات

١ - الصليب

وكـان يعتـبر رمـزاً للسيد المسيح والدين المسيحى وللخلاص عن طريق المسيحيين ومن أهم أشكال الصليب:

أ-**الصليب اليونانى** المتساوى الأذرع، أحياناً تتوسطها عروة.

ب- **الصـليب العـنخ** وينتمى هذا النوع إلى مصر، ويحمل شكل العلامة الهيروغليفية عنخ التى ترمز للحياة وقد كان مستخدماً بكثرة في فترة الاضطهادات الدينية حيث أنه شكلاً لا يثير الشك.

جـــ- **صليب القديس أندروس** ويشبه رقم عشرة باللاتينية ×، حيث طلب هذا القديس عند إعدامه بأن يصلب على صليب مختلف فى الشكل عن صليب المسيح.

د- **الصليب المعقوف** واستخدم كثيراً في الفن، ونجده على قطع عديدة من النسيج القبطى في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية.

هـــ- **الصليب اللاتينى** وهو يتميز بطول الذراع السفلى عن بقية الأذرع، وكـــان يرصع أحياناً بخمس علامات أو خمسة أحجار كريمة للدلالة عـــلى الخمسة جروح التى عانى منها السيد المسيح عند صلبه. ويقال أنه صلب على صليب من هذا النوع.

٢- مونوجرام السيد المسيح

وهـــو يرمـــز للســـيد المسيح عليه السلام، ويتكون عادة من الحرفين الأوليين لاسمه باللغة XP اليونانية ΧΡΙΣΤΟΣ.

٣-حرف A, ω

وهمـــا أول وآخـــر الحـــروف الهجائية اليونانية وكانا يرمزان للسيد المســـيح فقد كان يقول (أنا البداية والنهاية) . إلى جانب تلك الرموز كان هناك مجموعة من الأسماك والحيوانات والطيور ترمز إلى بعض المعانى المسيحية.

١-**الســـمكة** استخدمها الفنان القبطى في عصر الاضطهادات الدينية ليعبر عـــن جسد المسيح فكلمة سمكة هي ΙΧθUS أو هى الأحرف الخمسة الأولى للجملة اليونانية التى معناها: (يسوع المسيح ابن الله المخلص) ." Ιησοûs ΧΡΙσΤοś θειοũ Ιϊős ΣwΤήρ "

٢ -**الطـــاووس** يرمـــز الطاووس فى الفن القبطى إلى الخلود، وهى فكرة جـــاءت أن جســـد الطـــاووس لا يتطرق إليه الفساد بعد الموت (دود الأرض لا يأكل أجساد الأنبياء).

٣- **النسر** كان يرمز للقيامة وهذه الفكرة ترجع للاعتقاد بأن النسر يختلف عـــن الطيور الأخرى فهو يقوم دورياً بتجديد الريش الخاص به كذلك فهـــو يعـــبر عـــن الحيـــاة الجديـــدة للمسيحى والتى تبدأ بعد حوض المعمودية. فنجده غالباً مصوراً داخل دوائر أو مربعات فى الإطارات الخارجية للمنظر.

٤ -**الحمامـــة** ترمـــز للروح وكانت تصور غالباً مع عناصر أخرى نباتية وزخرفية.

٥- **الأرنـــب** يرمز للشهوة والخصوبة لذا كثيراً ما صور عند قدمى السيدة العذراء للدلالة على انتصارها على الشهوة. وكان يصور بالتبادل مع حيوان آخر.

إلى جـــانب هـــذه الـــرموز هناك بعض الصور والموضوعات التى استمدت أساساً من الدين ومن الكتاب المقدس.

١- **صور السيد المسيح** فيظهر إما طفلاً مع السيدة العذراء أو شاب بدون لحية أو رجل له لحية وشارب وشعر مسترسل.

٢ -**صـــور الســـيدة العـــذراء** صورت عادة وهى جالسة وتحمل طفلها أو ترضعه متأثرة بالآلهة إيزيس وحورس وظهرت السيدة العذراء أيضاً عند تمثيل قصص البشارة والميلاد.

٣- **قصـــة آدم وحواء** صورت بطرق مختلفة أحياناً قبل الخطيئة وأحياناً بعدها. فنجدهم في حديقة ـــ أو باكين ـــ أو عاريين، أسمائهم بجانبهم.

٤- **قصـــة ذبيحـــة إسحق** وهى من أفضل القصص المحببة للفنان القبطى وهى المعروفة بقصة إسماعيل وإبراهيم في الإسلام.

٥- **قصـــة يوســف الصديق** اقتبس الفنان هذه القصة ومثلها على المسيح بأكملها (في قطعة بمتحف الهرميتاج بللينجراد).

٦- **قصـــة موســى كــلم الله** وكان يصور غالباً في الفن واقفاً في الوادى المقدس يحدث ربه. (منطقة الطور) بعيداً عن قومه فأغواهم السامرى وعبدوا الثور. فحكم عليهم الله سبحانه وتعالى بالتشريد أربعون عاماً.

٧- **قصـــة داوود** وكان يظهر مع مجموعة من الأحداث التى عاشها النبى في حياته مثل اختياره ملكاً عندما أمر الرب صموئيل بذلك.

-عــزف داود للمــلك شارل على العود في محاولة منه للقضاء على الروح الشريرة التى حلت بالملك.

٨- انتصاره على الأعداء ومحاولة شارل قتله عند عودته منتصراً.

٩- **يونان والحوت** وقد صور على حوائط باويط وهو على السفينة ويقوم البحارة بإلقائه في الماء، ثم ابتلاع الحوت له، ثم قذفه للأرض.

١٠- **قصة الميلاد** وهو تصوير السيدة العذراء متكئة على أريكة بجوارها مـــلاك، فـــي حالـــة وضع المسيح عليه السلام مع وجود صليب إلى جوارها.

١١- **البشـــارة** وهى تبشــير الملاك جبريل للعذراء بحمل وميلاد المسيح نبى الله.

١٢- **إحيـــاء لعاذر** وهو أخو مريم ومرنا اللتان لجأ للمسيح لمواساتهم في وفاة أخوهم لعاذر، وأحياءه للميت بعد وفاته ومشهد أحياء المتوفى من المشاهد التى صورت كثيراً في الفن.

١٣- **العشـــاء الأخيـــر** وهو آخر عشاء حضره المسيح مع تلاميذه ورفع بعده إلى السماء.

١٤- **تصـــوير القديس** مثل الفرسان يقتلون الشر على شكل حيوان صور أيضاً في الفن كثيراً مثل مارى جرجس.

العمارة القبطية

يمكننا أن نقسم العمارة القبطية الدينية أو المسيحية إلى ثلاث مراحل:

١-العمارة المبكرة

وتشـــتمل عـــلى الثلاث قرون الأولى للميلاد والنصف الأول من القـــرن الـــرابع وهى فترة الاضطهاد الدينى والتى كان محظوراً فيها إقامـــة شـــعائر الدين الجديد فاكتفى المسيحيون بالاجتماع فى بعض الـــبيوت الخاصة والمقابر الأرضية التى كانوا يقيمونها تحت الأرض لدفن الشهداء الذين كانوا عددهم يتزايد باستمرار بعد إعلان المسيحية ديـــناً رســـمياً للدولة بدأ المسيحيون يحولون بعض المعابد الدينية إلى كـــنائس مـــثل القيصرون، ومبنى القديس مترا، وكنيسة العذراء التى أنشأها القديس ثيوناس ولكن للأسف كل معلوماتنا عن هذه الكنائس من النصوص القديمة ولم يتبق منها شيء الآن.

٢-عمارة النصف الثاني من القرن الرابع والخامس

(مرحلة التأثر بالفنون الأخرى)

تميزت عمارة هذه المرحلة بنوعين من مخططات الكنائس وهما:

أ- الطراز البازيليكى (المعبر عن التيار الرسمى للدولة) "الصليبى".

ب- الطـــراز البازيليكى Treconch (المعبر عن تيار محلى نشأ في مصر).

إذا كنا نستطيع التمييز بوضوح بين هذين الطرازين إلا أن كل منهما تظهـــر فيه التأثيرات والتيارات الفنية المختلفة للفنون الموروثة (الفرعونية ــ اليونانية ــ الرومانية) مع ما يصل إليها من مؤثرات سوريا وفلسطين. فجـــاءت عمـــارة هـــذه المرحلة المتوسطة من الفن القبطي معبرة عن كل ذلك.

فنجد الإسكندرية عاصمة البلاد أكثر مدن مصر تأثراً ببيزنطة وتعتبر امـــتداداً للعمارة البيزنطية الرسمية وتحت إشراف الأباطرة مباشرة أقيمت مجموعـــة مـــن المباني الدينية، وللأسف لم يتبق منها شيء، ولكن منطقة مريوط الواقعة جنوب غرب الإسكندرية تعطينا فكرة واضحة عما كان في الإسكندرية حيث عثر فى هذه المنطقة على كنيستى أبومينا وأبو صير.

كنيسة أبو مينا

فـــي قلب مريوط ــ تعددت الروايات عن أصل أبو مينا الذي أعطى اسمه للمنطقة وخلاصتها أنه كان أحد الجنود الرومان الذين استشهدوا في ســـبيل الديـــن في أوائل القرن الرابع أو أواخر الثالث ووضع جثمانه فوق جمـــل اتجـــه بـــه نحو وطنه ودفن في المكان الذي توقف فيه الجمل. وقد ارتـــبطت زيـــارة قبره بالاستشفاء حتى اكتظ المكان بالزوار فبنيت فوقه العديد من الكنائس والمبانى التى كان يحج إليها المسيحيون كل عام من كل أنحاء العالم المسيحى.

قـــام أثناسيوس أسقف الإسكندرية ببناء كنيسة على الطراز البازيليكى عـــام ٣٧٥ م ولكـــنها لم تكف الأعداد المتزايدة من الحجاج فقام الأسقف ثيوفيـــلوس بإقامـــة كنيسة أخرى فوق القديمة من نوع الطراز البازيليكى الصـــليبي (لأنه يتخذ حرف T) من عام ٣٨٥ م إلى ٤١٢ م زودها بكثير

مـــن مظاهـــر الثراء والفخامة ويقال أنه أشرف على بنائها مهندسون من بيـــزنطة وتحـــت نفقة الدولة. ولذلك أتت هذه الكنيسة على غرار الكنائس البيزنطية أو ظهر فيها الاتجاه البيزنطى واضحاً.

المبـــنى كله من الحجر وكان مدخل الكنيسة ناحية الغرب وكان يحد المدخـــل الذي يقع فى المنتصف في الجانبين عمودين فى كل جانب ويفتح المدخـــل على الصالة الرئيسية التى تقسم إلى ثلاثة أجزاء: صالة رئيسية Nave وجـــناحين aisles يمـــتدان أيضاً في الجزء الصليبى حيث ينقسم بدوره مرة أخرى إلى صالة وسطى وجناحين أو ممرين، كان هذا التقسيم بواســـطة أعمدة معظمها من المرمر المستورد ليلائم الفخامة والثراء الذي كـــان عـــليه هذا المبنى التابع للإمبراطورية الرسمية. أما تيجان الأعمدة فكانت على شكل ورق الأكانثوس.

تنـــتهى الصالة الرئيسية في الشرق بحنية نصف دائرية أمامها الهيكل المغـــطى بحجـــاب من المرمر، أمام الحجاب تقع مقاعد القساوسة ثم عند منطقة الـــ Crossing وهى تلاقى الجناحين بالجزء الرئيسي نجد المذبح. الحـــنية مغطاة بفسيفساء مذهبه، حوائط الكنيسة كانت مغطاة بألواح الرخام التى تثبت بطبقة سميكة من المونة المخلوطة بالفخار للتقوية.

كان السقف في البداية من الخشب ـــ مع وجود أروقة علوية للسيدات ثم تحول بعد ذلك إلى قبة من الطوب المحروق.

أمـــا المعمودية في غرب هذه المبانى فهى مستقلة على غير المألوف فـــي كنائس مصر ـــ وهى عبارة عن حجرة مستديرة من الداخل ومربعة من الخارج لها درج يؤدي إلى حوض صغير للتعميد، مغطاة بقبة يلحق بها حجرة صغيرة ربما كاستراحة.

كنيسة أبو صير

فـــي مـــنطقة المعبد القديم، بنيت بداخله كنيسة، بعد سقوط الوثنية — وتقـــع الكنيســـة بعـــد مدخل المعبد مباشرة (Pylon)، الكنيسة من الحجر الجيرى المصفوف بغير نظام المدخل عند الغرب أيضاً وتأخذ شكل حرف T مـــثل أبو مينا وتتكون من صالة رئيسية وجناحين aisles مع انتشار المقـــاعد حـــول الكنيســـة — المعمودية في الشمال الشرقى مربعة الشكل وتحـــتوى عـــلى بـــئر فى منتصفها. تنتشر صوامع الرهبان حول الكنيسة بانتظام على غير المألوف في الكنائس المصرية وربما وجود أسوار المعبد البطـــلمي هى الـــتى فرضـــت انتظام هذه الصوامع التى تفتح على فناء، وتحتوى على حمامات ومستلزمات الحياة اليومية.

من أمثلة النوع الآخر الذيانتشر في القرن الخامس وهو: Triconch و Trefoil

كنيسة الأشمونيين (٣٤٠م-٤٤٠م)

من الكنائس الهامة في منطقة هرموبوليس ماجنا — أقيمت في موقع معبد بطلمى قديم — وتتكون كالمألوف من صالة رئيسية وجناحين Nave و aisles تفصلهم صف من الأعمدة الجرانيتية مع وجود جناح ثالث أمامى في الغرب.

المدخـــل يقـــع كالعادة في الغرب بالإضافة إلى وجود مدخل آخر في الشـــمال عـــبارة عن بوابة ضخمة، وشرق الـــ Nave يقع أهم جزء فى الكنيسة وهو الجزء الشرقى الذي يتكون من ثلاث حنايا بشكل Trefoil . الحنية الشرقية أو الوسطى يحدها من كل جانب عمودان مربعان Pilaster يحمـــلان عقـــداً يمر عبر الحنية، يغلق الحجاب الخشبى هذه الحنية مكوناً

الهيكـــل. أسفلها نجد قبو Crypt Chamber من الطوب له سقف برميلى للدفن.

أمـــا الحـــنية الجنوبية فهى تتكون من جزئين جزء مستطيل به ثلاث أعمـــدة وجـــزء نصـــف دائـــري به أربع أعمدة مغطى بقبة بينما الجزء المســـتطيل بقبو كل ذلك في الأصل خشبى، سقف الحنية الجنوبية وأيضاً الشمالية أقل من سقف الـــ Nave وينتهى عند العقد الذي يفتح على الحنية بيـــنما يمتد سقف الـــ Nave ليغطى الـــ (Crossing) نقطة التلاقى الذي يقع به المذبح الذي يحده ١٢ عامود قصير يحلى منضدة المذبح مع وجود مقـــاعد القساوسة بين المذبح والحنية مثل أبو مينا. [(Synthronon) أى (مقاعد القساوسة)].

أمـــا الـــ Nave فيمتد بين الأعمدة الجرانيتية حائط ستارى يملئ الـــ Inter copurruiation ، المســـافات بيـــن الأعمدة غير منتظمة ويحمل تيجـــان الأعمـــدة عتب (أوLintep) أو حمال منحوتة، خشبية السقف، أما aisles الجانـــبية فيعـــلوها أروقة للسيدات مع ملاحظة وجود نوافذ تشغل المساحة المحصورة بين أرضية الممر العلوي وبين نهاية ارتفاع سقف الـــ Nave للتهوية والإضاءة.

أمـــا الجناح الثالث الأمامى هو خاصية انفردت بها الكنائس المصرية القـــبطية والغرض منه ربما زيادة الاتساع وربط الأجنحة بعضها ببعض. يـــتقدم هـــذا الجناح الثالث Narthex أو المدخل الذي لا يتبقى منه سوى خزان فى الجنوب وبقايا درج يؤدى إلى الممرات العلوية.

ملحق بكنيسة الأشمونيين حول الحنايا بعض المبانى التى كانت عبارة عـــن عـــدة حجـــرات من طابقين، أهمهم المعمودية فى الزاوية الشمالية الشـــرقية وهى دائـــرية مـــن الداخل ومستطيلة من الخارج. تعتبر كنيسة

الأشـــمونيين مرحـــلة انـــتقال من الطراز الصليبى البازيليكى إلى طراز Triconch.

ب- الدير الأبيض

أو ديـــر الأنـــبا شنوده مؤسس حركة الرهبنة في المنطقة. يقع المبنى على حافة الصحراء الشرقية شمال غرب مدينة سوهاج ــ وهو دير ضخم بحوائـــط عاليـــة تذكرنا بالمعابد المصرية. ويتكون من كنيسة في الجنوب ومساكن للرهبان وملحقات لحاجة الدير.

يرجع الدير إلى ٤٤٠ م وقد ظل المبنى في قمة الرواج والثراء حتى القرن العاشر الميلادى.

يحيط بالدير أسوار خارجية عالية من الحجر الجيرى تشمل صفين من الـــنوافذ ويتوجها كورنيش بارز بسيط يشبه الكورنيش الفرعونى، يغطيها طـــبقة مـــن البلاستر. النوافذ مستطيلة تأخذ أحياناً شكل مقوس في الجزء العلوي أعلى هذه النوافذ نجد مزاريب للمياه.

يدخل إلى الدير من ست أبواب تخترق السور الخارجي، كل باب يحده عمودان، وكل من العمودان لهما تيجانين ثم حمالة وكورنيش علوى بسيط تحليه أو تزينه غالباً بعض الصلبان المنحوتة أو بعض الزخارف اليونانية مثل metopes+ triglyphs ، بعض هذه الأبواب أغلقت بالطوب والحجر مثلها مثل النوافذ لتقوية المبنى والحماية على مر الزمان فى مرحلة أخرى.

داخل الأسوار نجد الدير ينقسم إلى ثلاث أجزاء رئيسية:

أ- الكنيسة. ب- صالة طويلة في الجنوب. جـــ-ملحقات الكنيسة.

مدخـــل الكنيســـة أو الـــ Narthex مستطيل الشكل له باب خارجى واسع وداخلى له ممر. حوائط المدخل تزينها المشكاوات، ومزود بحنيتين

مـــن الشـــمال والجـــنوب مزينـــتين بأعمدة كورنثية يعلوها حمال تحصر مشـــكاوات فيمـــا بيـــنها مزخـــرفة الصدفة ويعلوها عقد. أما جنوب الـــ Narthex فيوجد درج.

يفـــتح الـــ Narthex على الصالة الرئيسية التى تقسمها الأعمدة إلى Nave و asiles، تـــربط هذه الأعمدة فيما بينها بأقواس أو عتبات يعلوها كورنيـــش مزخـــرف مـــنحوت شمال الصالة نجد الـــ ambon أو منصة الخطب. أما أرضية الـــ Nave كانت من الجرانيت الأحمر.

يعـــلو aisles ممـــرات علوية للسيدات ونوافذ للإضاءة كما رأينا في الأشمونين.

يفصـــل الـــ Screen الهيكل عن باقى الكنيسة. يأخذ الجزء الشرقى شـــكل الـــ Trefoil تـــبرز من مكان مستطيل في الوسط، شمالاً وشرقاً وجنوباً، كانت الحنايا مغطاة بأنصاف قباب مزينة بأعمدة ومشكاوات محلاة بصدفة أو عنصر نباتى. المذبح كان يقع في الحنية الشرقية.

تفتح الصالة الرئيسية على الممر الجنوبي عن طريق بابين، كان هذا الممـــر الجـــنوبي مغـــطى بسقف خشبى في البداية محمول على كورنيش منحوت، هذا بالإضافة إلى وجود بابين آخرين يؤديان إلى خارج هذا الممر الجـــنوبي الذي كان مخصصاً لسكن الرهبان أو مطعم أو مكان للاجتماع. ملحقات الكنيسة الأخرى تقع خلف الحنايا لحاجة الدير أيضاً، منها Crypt وحجرتان مربعتان.

أما أعمدة الدير الأبيض تظهر تنوعاً كبيراً سواء في التكنيك فبعضـها Monolothic وبعضـــها مكون من عدة كتل drums بالإضافة إلى تنوع المادة المستخدمة فيها فهى إما من الجرانيت أو المرمر أو الحجر الجيرى أو الطـــوب. هذا التنوع يظهر أيضاً في باقى العناصر الزخرفية المكتشفة

بالدير، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن هذا الدير استخدمت فيه الكثير من الكتل والمواد الباقية من المباني المجاورة الأقدم عمراً.

جـ-**أما الدير الأحمر** فهو مبنى بعد الدير الأبيض، وأنشأه تلميذ الأنبا شنوده بيشوى وهو يشبه كثيراً الدير الأبيض وإن كان أطلق عليه الأحمر لاستخدام الطوب الأحمر في بناءه.

مما سبق بعض أمثلة العمارة القبطية في القرن الخامس.

أما في القرن السادس والسابع وربما امتدت منذ أواخر القرن الخامس تبدأ المرحلة الثالثة وهى العمارة القبطية وتشتمل على ثلاثة أنواع من الكنائس:

أ- كنائس مستطيلة بحنية واحدة أو طراز بازيليكى بسيط.

ب-كنائس القباب.

جـ-كنائس بثلاث هياكل.

أ- **من أمثلة النوع الأول** أبو خنس ـ البكرة ـ وسقارة وسانت كاترين وسوف نبدأ بكنيسة سقارة وهى ترجع إلى بداية القرن السادس وهو دير القديس أرميا ويشمل على كنيسة وصوامع للرهبان بالإضافة إلى ملحقات الكنيسة وكنيسة صغيرة.

تتكون الكنيسة من مدخل Narthex أمامي وصالة رئيسية Nave وجناحين Aisles تفصلهم صفين من الأعمدة من الحجر الجيري المغطاة بالبلاستر الملون، بينما تيجان الأعمدة كانت على شكل ورق الأكانثوس، ورق العنب، ورق النخيل.

شرق الـ Nave نجد الهيكل الذي يتبقى منه بعض البقايا الخشبية المنحوتة المكونة للـ Screen . خلف الهيكل يوجد الحنية الشرقية التي تقع داخل الأسوار المستطيلة المحيطة بالكنيسة. يحيط بالدير مجموعة من

صـــوامع الرهبان والحوانيت والأفران والمطاعم والمكتبات... ويمكن أن نطـــلق على هذا النوع الطراز البازيليكى البسيط المنتشر في جميع أنحاء الإمبراطورية.

أما النوع الثاني عبارة عن مجموعة من الأديرة تتبع نظام معين غير بازيـــليكى جاء كرد فعل محلى مصري لعدم قدرة الأشخاص العاديين على تقليد الفن الرسمي ـــ وهذه التيارات الشعبية أدت إلى ظهور كنائس تتكون مـــن مبنى مقسم إلى وحدات مربعة وعن طريق البناء مسقوفة بقباب، هذه القـــباب محمولة على drums أو قواعد مستديرة فوق عقود. وفي الشرق نجـــد هيـــاكل القديســـين هـــذا ما نطلق عليه للتوضيح كنائس ذات قباب وانتشرت أكثر في الصعيد مثل دير باخوم ـــ دير الملاك ميخائيل ـــ ودير بقطر بنقاده...

بيـــنما كـــنائس الثلاث هياكل هي النوع الثالث فهي عبارة عن صالة منقســـمة إلى Nave وأجنحة أيضاً ولكن في الشرق بدلاً من Trefoil أو الحـــنية الواحدة ـــ نجد ثلاث هياكل جميعها على صف واحد جهة الشرق أحدها بجوار الآخر مثل أديرة أبو سرجة ـــ المعلقة ـــ القديسة بربارا.

وتســـير على هذين المخططين الآخرين معظم كنائس القرنين السادس والســـابع فـــي مصـــر ـــ وجديـــر بالذكر أن هذين النوعين تختفي منهما المؤثـــرات الأجنـــبية المختـــلفة ولعلهما يمثلان العمارة القبطية فى شكلها الخالص المحلى بشخصيتها المتميزة.

النحت القبطي

مـــن الجديـــر بالذكـــر أن فن النحت القبطي لم تنتشر فيه المنحوتات المســـتقلة التجسيدية Sculpture in the round ربما لابعاد أي شبه عن

عـــبادة أي إله أو التجسيدات القديمة الوثنية. هذا على الرغم من استمرار الموضـــوعات الوثـــنية كتراث موروث مألوف لدى الشعب اتخذ في الفن القبطي شكلاً رمزياً أو زخرفياً.

المنحوتات القبطية إذن كانت في أغلبها منحوتات معمارية أي عناصر نحـــتية تزين المبنى سواء كان ذلك في صورة أفاريز أو عتبات أبواب أو نوافذ أو واجهات مباني كالواجهات المثلثة أو تيجان أعمدة. ولم تكن هناك منحوتات غير معمارية إلا نادرا وذلك فيما عدا شواهد القبور.

أولاً : الأفاريز

نستطيع أن نتبين في المنحوتات المعمارية ثلاث أنواع من الزخارف ذات اتجاهات متميزة مثل:

أ-منحوتات نباتية

ويمكن أن تنحصر في ورق الأكانتوس ذو الأصل الكلاسيكي أو سعف النخيل وهو مصري أو عناقيد وفروع العنب وهي من الشرق.

ب- منحوتات حيوانية

ومـــن المعروف أن تصوير الحيوانات أتي بتأثير من الشرق من آسيا وبلاد فارس.

جـ- منحوتات بشكل الجدائل والإلتواءات

وهذه من تأثير الشعوب الهندواوربيه.

إذن نســتطيع القــول أن الفن القبطي قد صاحب ظهوره فترة انتقال تشـــطر بين شعوب العالم كان لها تأثيرها الواضح في مصر خاصة بين

شـعوب البحر المتوسط. وقد صب الفنان القبطي هذه التأثيرات في قالب شعبي محلي صبغ فنه بصبغه فنية متميزة

بوجه عام بدأت المنحوتات المعمارية بداية ناعمة كان يميزها السلاسة في النحت ثم بدأت الخشونة في القرن الخامس وأصبحت شديدة الصلابة أو الخشونة في القرن السادس.

أمثلة علي المنحوتات النباتية

عـرفت الزخارف النباتية بالطبع في الفن الكلاسيكي ولكن هل كانت تتخذ مفهوماً رمزياً في الفن القبطي؟

هـناك من يعتقد مثلا أن الشجر ذو الأوراق والفروع كان يرمز إلي شـجرة الحيـاة وهناك من يعتقد أن الشجر المميز يعني الخصوبة والنماء عـلي أي حـال كان النحت النباتي يسير علي نمط سائد كأن يتخذ منظر رئيـسي فـي الوسـط ومـن حولـه تكوينات نباتية سيمترية ذات بعدين .Two Perspective

مثال (١)

فـرعان من أوراق العنب يتعاشقا في المنتصف وتتولد من كل منهما ورقـة كـبيرة ذات خمس فروع ثم تؤدى هذه من أسفل إلى ورقة ثلاثية وضـعت فـي مكـان وكأنها حُشرت فيه. في الجانبين نجد ثلاث ورقات أكانتوس تحوى بداخلها بعض أوراق العنب المسطحة الزخرفية، الأكانتوس مصـور بطـريقة جانبية بينما عناقيد العنب صورت بطريقة أمامية، هذا الإفريز يرجع إلى القرن الخامس.

مثال (٢)

نفـــس الطـــراز من الزخرفة، فروع نباتية منحوتة برشاقة عبارة عن أشـــكال دائرية بداخلها فرعين أو ورقتين تتداخلان في المنتصف بالإضافة إلى عـــنقود عـــنب لورقـــة شجرة صغيرة. وتتناثر الفروع من أسفل هذا وأعلاهـــا مـــتفرعاً منها عناقيد العنب. يظهر في النحت قدرة الفنان على الإيحاء بالضوء والظل الذي كان من سمات الأفاريز الرومانية.

هـــذا الإفريـــز عـــثر عليه في باويط ويرجع إلى القرن السابع وهو محفوظ بمتحف اللوفر.

أمثلة على المنحوتات الحيوانية

مثال (٣)

تظهـــر الغزلان والحمامة والكلاب والسمك والطاووس وغيرها وهي كما ذكرنا تأثيرات شرقية حيث نجد الغزلان في هذا المثال يجرى برشاقة بين الأوراق النباتية في تشكيل زخرفى استخدم الفنان فيه الإيحاء بالضوء والظل.

أمثلة على الجدائل والإلتواءات

مثال (٤)

ويظهـــر فيه التأثير الهندسي وفكرة تقسيم الإفريز إلى أقسام متساوية تقريباً يحمل كل قسم نوعاً مختلفاً من الزخرفة.

ثانياً: تيجان الأعمدة

يمكـــن أن نقســـم الأنواع التى ظهرت من التيجان فى العمارة القبطية بشكل مبدئى إلى ثلاثة أنواع:

أ- تيجان بشكل الأكانتوس البسيط

ولديـــنا عليها أمثلة كثيرة منها ما يرجع إلى القرن الرابع وهى تيجان مـــن الفيوم وأهناسيا حيث نجد الزخرفة تنقسم إلى مناطق أو أقسام رأسية منفصلة أو تكون الأوراق ذات شكل يميل إلى الاستدارة.

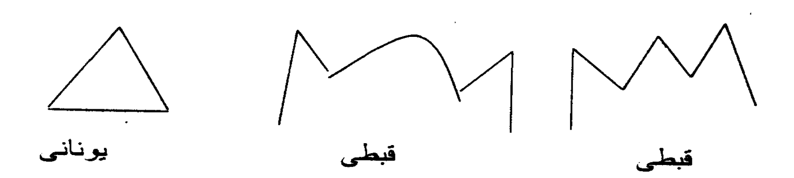
ب-تيجان بشكل الأكانتوس المعقد

وهـــذه كـــانت فى البداية تيجان كورنثية تحولت إلى ورق الأكانتوس مقسم إلى وحدات أسفلها جزء دائري ثم ورق الأكانتوس يميل إلى الخارج كمـــا لـــو كان طائراً في الهواء. ويقال أن فكرة استدارة الورق في الهواء فكـــرة ســـورية. مـــثال على ذلك:تاج دعامة من سقارة يرجع إلى القرن السادس وموجود فى المتحف القبطى.

جـــ- تيجان بشكل السلال

مـــن بـــاويط يرجع إلى القرن السابع وهذا الطراز من أصل بيزنطى وربمـــا ما قبل البيزنطى لكن الأقباط أضافوا العديد من العناصر الزخرفية عليه. فنجد ورقة الأكانتوس فى صفوف وإلتواءات بداخلها عنصراً زخرفياً كزهرة أو ورقة نباتية أو صليب. الشكل العام يذكرنا بالدانتيل.

ثالثاً: الواجهات المثلثة Pediment



كـــانت الواجهـــة المثلثة للمباني من الخارج أي الـــ Pediment من خصـــائص العمـــارة الكلاسيكية ولكنها فى الفن القبطى وإن نفذت بتأثير كلاســـيكى إلا أن الأقـــباط قـــد غيـــروا من شكلها بما يتلائم مع العناصر الزخـــرفية السائدة في فنهم، فأصبحت الواجهة في منتصف مثلثة أو مائلة للإستدارة ثم على الجانبين مثلثين يحصر بين كل منهم وبين الجزء الأوسط دوائـــر بداخـــلها صـــلبان وفى الواجهة فروع الأكانتوس ثم فى المنتصف زخرفة الصدف الشائعة تماماً فى الفن القبطى وتتخذ شكلاً مروحياً.

مثال (١) من أهناسيا فى المتحف القبطى ترجع إلى القرن الخامس.

المنحوتات التشخيصية

وفى هـــذا النوع من المنحوتات يمكننا العودة إلى التقسيم المعتاد للفن القبطى ككل:

المرحلة الأولى

القـــرن الرابع ومنتصف القرن الخامس وقد حافظ الفنان على تصوير الأشـــخاص فى هـــذه المرحلة على التوازن الهللينستى والرشاقة ومحاولة الفـــنان لإســـتخدام خداع النظر مع وجود بعض الأخطاء التشريحية لعدم اهتمام الفنان بالأبعاد الصحيحة.

مثال

منظر مولد "أفروديتى" من القرن الرابع ــ بالمتحف القبطى ــ تبرز الإلهـــة مـــن الصدف، الجزء العلوى مصور بطريقة أمامية بينما السفلى مصور بطريقة الـــ 3/4 لغة.

الوجـــه مثـــلث والإبتسامة واضحة، الأذرع مرفوعة لأعلى ويتجمع الشال عند الذراع الأيمن ثم ينسدل بشكل المروحة فى تنفيذ متناسق. الشعر عـــلى هيئة خصلات ويحلى صدرها عقد بدلاية كبيرة جاءت غير متناسبة فى حجمهـــا مـــع رشاقة الإلهة. مع ذلك لم يتقن الفنان الأبعاد فجاء الجزء العـــلوى من الجسم طويلاً إذا ما قورن بالأرجل وتظهر المبالغة فى تنفيذ الموضوع، فرغم محاولة الفنان في إظهار الرشاقة إلا أنه لم يحقق حيوية كبيرة.

مثال

منظر "ديونيسوس" من كوم الشيخ عبادة، من القرن الرابع فى متحف اللوفر.

يـــبرز "ديونيسوس" من بين فروع العنب وعناقيده عارياً، أمامياً رافعاً ذراعه الأيسر ليمسك بأحد العناقيد بينما ينسدل على كتفيه عنقودان. أيضاً الجـــزء العــلوى أطــول من السفلى بشكل غير متناسب والرقبة عريضة بالنسبة للرأس، غير أن المنظر كله به حيوية وملامح الوجه واضحة.

مثال

منظر "الفريد" من القرن الرابع متحف Trieste. نحت يمثل اثنان من الفـــريد بيـــنهما درفيل يركب عليه إيروس عراه والأجسام رشيقة مصورة بحركة راقصة.

ملامح الوجه دقيقة ورغم الرشاقة والإنسيابية فى الحركة إلا أن الفنان لم يحقق التناسب مثل كبر الرأس والشعر وكبر الحلى.

المرحلة الثانية

نســتطيع القــول أن المرحلة الأولى في المنحوتات التشخيصية تتميز بموضــوعات وثيقــة تحمل معنى رمزى. الأشخاص تصور بتركيز على الجــزء العلوى، الخصر دائماً عالى، الحلى مبالغ فى حجمها. البساطة فى نحت ملامح الوجه، وجود تأثير هللينستى إلى حد ما.

أما المرحلة الثانية في القرن الخامس.

مثال

منظَر "دافنى" فى أهناسيا فى المتحف القبطى حيث تظهر دافنى أسفل قــوس ويظهر الجزء العلوى من جسدها حتى أعلى الأرجل. ويظهر كبر حجــم الــرأس بالنســبة لحجــم الجسم، وضوح العيون، النحت بارز عن الخلفية.

المرحلة الثالثة

القرنين السادس والسابع، وتتسم هذه المرحلة بالخصائص التالية:
النحت الخشن على مستوى منخفض، عدم الواقعية، التحوير الهندسي لشكل الأجسام.

مثال

منظرمن أهناسيا، موجود بالمتحف القبطى مصور علسه أورفيوس، يوريديكى مصوران على واجهة بخلفية من ورق الأكانتوس وتظهر الأسود البحرية بشكل محور وصورة الشخصية غير طبيعية والأجسام هندسية. والمقصود هنا ليس الأسطورة ولكن الرمز الدينى ربما يرمز إلى مولد الروح في مياه المعمودية.

مثال

منظر صيد من القرن السابع فى متحف اللوفر، المراكب والأشخاص يملأون كل المساحة، تظهر الخشونة فى النحت، يكتفى النحات بمستويين فقط، اختفت الواقعية وحل الغموض محل الوضوح.

الرسم أو التصوير (Painting) القبطى

هناك ثلاث أنواع من الرسم فى الفن القبطى:
١-**الرسم على الحوائط:** وكان يتم بتغطية الحائط أولاً بطبقة من الجص أو الملاط تستقبل فوقها الألوان.

ويكون التلوين قبل جفاف هذه الطبقة من الملاط ويسمى فى هذه الحالة Tempra ويكون فيها الرسم أكثر ثباتاً ويتم التلوين بعد جفاف هذه

الطـبقة مـن المـلاط وبهذا تكون الألوان في حد ذاتها طبقة رقيقة تتأثر بسرعة فتسقط أو تبهت ويسمى Fresco.

هاتـان الطريقـتان هما اللتان استخدمتا قبل العصر القبطي في الفن اليوناني والروماني واستمر الأقباط في استخدامها حتى القرن ١٢ م.

٢-**الأيقونـات** وفيهـا تستخدم لوحة خشبية مستطيلة في معظم الأحيان وتـلون بـألون مخلوطة بالبيض والماء والكلة، وقد كشف على عدد هائل منها في دير سانت كاترين.

٣-الـ **Encaustic** وهي الرسم على النسيج، بأن تغطى قطعة مكن النسيج بطبقة من الشمع الشفاف أو الملون ثم يلون بالألوان المطلوبة.

مـثال لذلـك: صورة لسيدة من مدينة أنتينوى ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع توجد في متحف اللوفر بباريس. فالأصل فرعوني من حيث المكان والوظيفـة مـن حيث وجودهم أعلى التابوت، أسلوبهم روماني من حيث التفاصـيل وتقسـيمات الوجـه، إذن هذه الصور أو هذا النوع من التلوين والرسـم يعتبر نتيجة لاختلاط عناصر مصرية بالروح والأسلوب اليوناني الروماني وهذا ما افترضه المسيحيون من الحضارة القديمة في هذه القطعة لسيدة تمسك بالصليب العنخ أمام صدرها.

هـناك بعـض الملامح الرئيسية التي بدأت في الظهور مع بداية الفن القبطي ولازمته طوال مراحله، ولكن بدرجات متفاوتة وبطرق مختلفة في التنفيذ. ومن هذه الملامح:

١-**الموضـوعات الوثنية** بمعـنى أنها بدأت منذ القرون الأولى الثلاثة واسـتمرت حـتى القرون الـ ا ع والثامن وما بعدها. ولكن في البداية نفـذت بطـريقة هللينسـتية تكاد تكون تقليد أعمى ثم أخذت بعد ذلك

وحـــوالى منذ بداية القرن الخامس معانى رمزية ثم تتخذ معنى وشكلاً زخرفياً فى المرحلة الثالثة.

٢-**التقليد:** بدأ الفنان القبطى فى التقليد سواء الشخصيات أو الزخارف ثم مـــع الاتجاه الرمزى والزخرفى بدأ في تبسيط الأشكال. هذا التبسيط الـــذي كـــان يأخذ شكل التحوير فظهرت أخطاء تشريحية فى تصوير الأشخاص والتحوير في الأشكال النباتية. أما فى المرحلة الأخيرة فقد بدأ الاهتمام بالوجوه مع إهمال الجسم.

٣-**الزخرفة:** كان الفنان القبطى يلازمه دائماً الـــ Horror Vacio (أى الخوف من الفراغ) طوال عصوره.

فـــنجد التأثير السكندرى الهللينستى واضح في مناظر المرحلة الأولى ســـواء فى مناظر رعوية أو Landscape. ثم بدأت الزخارف تزداد فى المرحـــلة الـــثانية وتتحور أشكال الطيور والنباتات، أما المرحلة الأخيرة فـــتزداد فيها الزخارف بحيث تطغى على كل الموضوعات ويزيد الاتجاه إلى الـــزخارف الهندسية مع ظهور تحويرات جديدة بالإضافة إلى الأشكال المتداخلة.

٤-**الـــرموز:** بدأهـــا الفنان فى بداية الفن القبطى خوفاً من الحكم الوثنى فـــأخذ يســـتخدم رمـــوزاً لا يفهمهـــا إلا المسيحيون — ثم بعد إعلان المسيحية بدأت تتخذ الرموز مكانة دينية فاستمرت بوضوح وأصبحت من السمات المميزة للفن القبطى.

٥-**الألـــوان الهادئـــة:** استخدم الفنان القبطى الألوان الهادئة غالباً ربما لإضـــفاء المهابة على الموضوعات السردية التى تتناول سير الأنبياء والقديسين.

وشـــأنها شأن باقى فروع الفن القبطى يمكن أن تقسم الرسوم القبطية إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: القرون الأولى حتى القرن الرابع.

المرحلة الثانية: نهاية الرابع وطوال القرن الخامس.

المرحلة الثالثة: القرنين السادس والسابع ويمتد حتى الثامن.

المرحلة الأولى

تميزت هذه المرحلة بعدة مميزات أو صفات من بينها:

١ –**الميراث المصرى:** وهو التأثير الموروث من المصرى ويظهر بوضوح فى الصـــور الجنائزية فالفرعونى والمسيحى يتفقان فى تفكيرهما عن وجود عالم آخر بعد الموت – فلذا نجده يجمع بين صورة المتوفى مع القديسين بالإضافة إلى أنوبيس إله العالم الآخر عند المصريين وربما كان الفنان يتعمد التنويع فى موضوعاته وعدم التوافق فى تكويناته.

٢ –**التقليد:** تبسيط التكوينات الهللينستية مع عدم إدراك للنسب ولكن الرسم أفضل من النحت فى هذا التقليد لأنه كان يقلد نماذج هللينستية قائمة.

٣ –**اصـــطدام لهللينستية مع المصرية:** فنجد الاتجاه المثالى الهللينستى فى الرشاقة والأناقة والتحفظ وعدم الحركة مع الواقعية الشرقية.

٤ –**الرمـــزية المســـيحية: بدأت** فى هذه المرحلة الرموز الدينية التى سبق التحدث عنها.

من أمثلة هذه المرحلة منظر طبيعى **(Lands cape)** :

يرجع للقرن الرابع من كنيسة "**Exode**" فى "**الخارجة**".

نلاحـــظ التناسق فى تصوير الأجساد والملابس الذي يذكرنا بالميراث الهللينســـتى وإن كـــانت التفاصيل غير دقيقة ومنفذة بإهمال، بالإضافة إلى

تصوير هذا المنظر الرعوى الذي تتضح فيه الـــ Lauds cape **الهللينستية** تجعلـــنا نؤكـــد أن هذا المنظر نفذه **بعض الإغريق المسيحيون الذين كانوا يعيشون** فى صحراء الخارجة بعيداً عن السلطة الجديدة. **الموضوع ليس به أى تأثير قبطى** ما عدا وجود **صليب العنخ مع وجود بعض الحروف باللغة اليونانية.**

المرحلة الثانية من مميزات هذه المرحلة:

١-الاتجاه السردى التعليمى

بـــدأ ظهـــور الموضوعات التعليمية بعد إعلان المسيحية دين رسمى وهى الموضـــوعات الـــتى كـــان يرمز إليها من قبل برموز فقط. وكانت تسيطر أيضاً على الموضوعات فكرة الصراع بين الخير والشر وهى فكرة كـــانت موجـــودة أساســـاً فى الفن المصرى ومن هذه الفكرة جاءت رسوم متعددة للفرسان والقديسين على ظهور الأحصنة يحاربون الشياطين.

٢-تنوع الرسم كما لو كان الموضوع محدد فى ذهنه مسبقاً

إلـــتزم الفنان البيزنطى بتقسيم لوحاته موضوع رئيسي فى المنتصف وموضوعات ثانوية على جانبيه بشكل سميترى.

أما الفنان القبطى فقد خرج عن هذا التقسيم كلية فنجده ينظم الأشخاص والموضوع كله بشكل يجعلنا نعتقد أنه حدد الموضوع وأوضاعه فى ذهنه قبل أن ينفذه.

Horro Vocio-٣

وهـــو الخوف من الفراغ وهو الذي قوى من العناصر الزخرفية التى كـــانت تسود فيها العناصر النباتية بحيث بدا الاهتمام بالزخرفة يأتى على حساب الموضوع وبدأت الأشخاص والحيوانات تأخذ شكلاً محوراً.

من أمثلة هذه المرحلة قصة سيدنا إبراهيم وهى مرسومة على إحدى قباب كنيسة السلام التى ترجع للقرن الرابع وبداية الخامس والمنظر يصور إبراهيم عليه السلام وهو يقوم بالتضحية بابنه اسحق مع وجود آدم وحواء وبعض الشخصيات الأخرى المشتركة فى هذا الحدث الدينى.

نلاحظ فى هذه الصورة اختلاط العديد من العناصر ببعضها، فلا زال الفـــن القبطى فى بدايته، الملابس بثنياتها والأجساد بتناسقها تذكرنا بالأمثلة اليونانية والبيزنطية، مع وجود الصلبان والزخارف المسيحية.

المرحلة الثالثة وهى كما سبق أن وضحنا أنها تعتبر مرحلة الفن القبطى ومن أهم مميزاتها:

١-**الاهـــتمام بالـــرأس وإهمـــال الجسم** نظراً لاهتمامه بقدسية الشخصية المصـــورة فـــنجد الأعين الواسعة والملامح الواضحة وهالة النور ثم الجسم بشكل مبسط دون وجود أخطاء وثنيات الملابس تتخذ انحناءات تتمشى مع شكل اللوحة.

٢-**تقـــليل الشخصيات وإكثار الزخارف** تسيطر على هذه المرحلة زخرفة ســـعف الـــنخيل المصرى والأشكال المتداخلة مع الزخرفة الهندسية بالإضافة إلى هالة النور التى هى علامة مسيحية صرفة.

٣-**العذراء المرضعة** من أشهر موضوعات هذه المرحلة ظهور الشخصية المصــرية فى الفن أهمها شخصية العذراء المرضعة والمستوحى من إيزيس وهى ترضع طفلها حورس.

أمثلة هذه المرحلة

١-**المســيح وأبوميــنا** وهى أيقونة ملونة على طريقة الألوان المخلوطة بالبيض والماء والكولا ومطروحة على الخشب.

خطوطها بسيطة لتوضيح الموضوع. المنظر يوحى بالرهبنة، تصور المســيح وهو يرعى القديس مينا كل منهما بجانب الآخر. التصوير أمامى مع وجود هالة تحيط برأس كل منهما.

المســيح هالــته أكبر ويمسك كتاب (الخطوط) فى يده مع وجود لفظ "المــنقذ" بجانــبه. يضــع المســيح يــده اليمنى على أكتاف القديس مينا (Proeistos) أى مصــلى الدير، خلف المنظر نجد تلال الصحراء ــ أما هــالات النور التى خلف الرؤوس المقدسة فتعلو مستوى قمم الجبال كأنها ترفع هؤلاء إلى السماء.

بعــض التفاصيل بيزنطية مثل: الهالات، الكتاب الذي يمسكه المسيح الوضع المقدس للوقوف إلى جانب بعض، الجمود فى خطوط الوجه، طبيعة الملابس والثنيات.

إذا كــان فى هــذه اللوحة ما يشير إلى التأثير البيزنطى فنجد وضع المســيح أو حــركة اليــد فــوق أكــتاف القديــس مصــرية محلية فالــ Famipiarity هذه قطعت القديسة الإمبراطورية.

وجعلــتها تمثل مصر اليومية ولكن هذا الوضع لم يفقد المسيح قدسيته التى تتضح بطول قامته ورأسه الأكثر طولاً وأكبر، كما أن وضع اليد على

أكــتاف القديــس ميــنا ترمز إلى مكانة هذا القديس المرتفعة بحب يرفعه المسيح فوق مستوى الأرض.

إذن الرمزية واضحة فى أسلوب هذه اللوحة ـــ وهى من صفات الفن القــبطى مع تصوير الأجسام ممتلئة وقصيرة ـــ قسمته إلى أجزاء متساوية وبسيطة لا تظهر أى تفاصيل للجسم اسفل العباءة.

هــذه الــلوحة من باويط وموجودة الآن فى متحف اللوفر وترجع إلى القرن السادس ـــ السابع الميلادى.

٢-أيضـــاً من القطع الجميلة التى ترجع إلى نفس هذه الفترة وهى من أحد حــنايا بــاويط وموجودة الآن فى المتحف القبطى فى القاهرة. تنقسم الصـــورة إلى قســمين الأول أو السفلى العذراء جالسة والمسيح طفلاً عــلى ركبتيها ومحاطة باثنى عشر قديس أتباع الرسول أو المبشرين ممسكين بالكتاب المقدس. أما الجزء العلوى فنجد المسيح على العرش محاطــاً بــأربع وجوه رمزية لأربعة كتاب لسيرة المسيح وملكان في الجانــبين. مــنظر الصعود هذا يعتبر تصويرٌ قبطياً فنجد الأشخاص خطوطها بسيطة ومماثلة لا يوجد دقة ولكن الألوان واضحة. المنظر يوحى بالقدسية والتفكير فى معنى اللوحة.

٣-**العذراء ترضع الطفل الصغير** وهى تذكرنا بإيزيس وهى ترضع الطفل حورس وهو من الموضوعات الشائعة جداً في التصوير القبطى على مر العصور.

النسيج القبطي

أمدتنا أماكن الدفن في منطقتي مصر الوسطى والعليا منذ أواخر القرن الماضي، بأعداد لا حصر لها من قطع النسيج متعددة الزخارف والأشكال

التي ترجع إلي الفترة ما بين القرن الثالث وحتى القرن الثامن الميلادي تقريبا، تلك القطع أطلق عليها اصطلاح "النسيج القبطي".

استخدم المصري القديم صناعة النسيج في مهد الحضارة المصرية أي منذ عصر ما قبل الأسرات ثم تطورت في عهد الأسرات تطوراً كبيراً (مدينة بني سلامة) ولقد استخدم كل من النول الأفقي والرأسي ونول السحب البسيط في عملية النسيج كما استعمل المصري القديم الخامات المختلفة في صناعة النسيج مثل الكتان والصوف وإن كان قد استخدم علي نطاق ضيق والزخارف كانت عبارة عن أشكال هندسية أو نماذج نباتية هذا إلي جانب صور الحيوانات والآلهة.

وفي العصر البطلمي كان النسيج إما في مصانع الحكومة أو مصانع المعابد أو المصانع الخاصة الشعبية واستمر استخدام نفس الأنوال ونفس المواد الخام التي كانت مستخدمة في العصر الفرعوني. أما من الناحية الفنية فقد لعبت العناصر الآدمية دوراً هاماً كزخارف ممثلة علي النسيج في العصر البطلمي، أما في العصر الروماني فكان صورة مكررة للنسيج البطلمي.

تعددت الخامات التي كانت مستخدمة في صناعة المنسوجات وكانت أشهر هذه الخامات:

أ- **الكتان:** ظل محتفظا بمكانته كأفضل الخامات المستخدمة في الصناعات النسيجية، يتميز بقوة احتماله وقدرته علي امتصاص الرطوبة وعزل الحرارة، وقد تميز الكتان في هذه الفترة بالجودة.

ب- **الصوف:** احتل الصوف مرتبة هامة بين الخامات ، بل أصبح مصدراً اقتصادياً هاماً لمصر إذ كانت المنسوجات الصوفية تصدر إلي أسواق الشرق الأقصى.

استعمل النساج القبطي الصوف أيضاً من أجل الزخرفة فقد كان يقوم بصـــنع الـــزخارف علي القمصان والعبادات من الخيوط الصوفية متعددة الألوان.

جـــ- الحريـــر: هـــناك رأي يقول أن الحرير وصل إلي مصر للضباط والموظفيـــن البيزنطين، بينما هناك رأي آخر يرى أن الحرير وصل إلي مصر قبل ذلك حيث استقدم من روما وفينيقيا عن طريق التجارة فـــي القرن الثاني الميلادي وهذا الرأي أقرب إلي الصواب حيث أننا نعـــلم أن الإمبراطورية الرومانية عرفت الحرير مع ازدياد الرفاهية التي عمت الإمبراطورية وعليه فمن الطبيعي أن يصل إلي مصر عن طريق التجارة.

كـــان اســـتخدام الحرير في مصر في البداية علي نطاق ضيق وذلك بســـبب ارتفاع ثمنه هذا إلي جانب القيود التي فرضت علي استخدامه، فقد كان منافياً للرجولة وقد ندد آباء الكنيسة بالرفاهية التي وفدت مع استخدام الحريـــر في البلاط، ولكن مع مرور الزمن ازداد استخدام الحرير كخامة من خامات النسيج.

غزل الخيوط والصناعة والطباعة

اســـتخدام النســـاج القبطي المغازل اليدوية البسيطة في غزل الخيوط وكان يستخدم لكل نوع مغزلا خاصاً به تبعاً لسمكه.

بـــرع الفـــنان القبطي في صناعة وطباعة المنسوجات فقد عرف عنه المهـــارة فـــي تكوين الصبغات النباتية الطبيعية، كما استخدم في الطباعة الشـــمع والصلصال والأملاح كأملاح الرصاص والنحاس والحديد وتتميز

هذه الأملاح بخاصية امتصاص الألوان بعد جفافها بنسب مختلفة مما يعطي تأثيرات لونية متفاوتة.

مراكز صناعة النسيج

اشتهرت بعض المراكز والمدن بصناعة النسيج وكان لها الصدارة في الإنتاج من حيث الكم والكيف وأهمها:

أ-مدينة بانوبولس: أخميم

تقع على الضفة الشرقية للنيل أمام سوهاج تقريباً، عرفت فى العصر الفرعوني باسم "خم" " Chm" ومن هذا الاسم استمد الأقباط الاسم الذى أطلقوه عليها وهو خمين Chian أما اسم بانوبولس فقد استخدمه الإغريق نسبة إلى اسم الإله بان إله الخصوبة والنماء. وقد اشتهرت هذه المدينة باستخدام الكتان لصناعة المنسوجات الكتانية الممتازة الصنع ومن خامات جيدة الغزل.

ب-مدينة أنتينيوبوليس (الشيخ عبادة)

ترجع أغلب قطع مجموعة متحف الإسكندرية لهذه المدينة التى تقع على الضفة الشرقية للنيل بالقرب من الأشمونين. اشتهرت هذه المدينة بوجود عدد كبير من مصانع النسيج بها، وما زاد من أهميتها ارتباط إحدى قراها وهى (خفن) بالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، حيث كانت تلك موطن "ماريا القبطية" التى أهداها المقوقس حاكم مصر للرسول وتزوجها.

جـ- مدينة هرموبوليس (الأشمونيين)

شمال غرب ملوى، وضمت هذه المدينة العديد من مصانع النسيج.

د- اوكسيرنخوس (البهنسا)

سميت هذه المدينة بهذا الاسم نسبة إلى نوع من الأسماك كان موجوداً بكثرة بها ويقدسه أهلها.

مصانع النسيج والحرفيون

انتشـــرت مصــــانع النســـيج في أنحاء البلاد وتنوعت ما بين مصانع صغيرة وأخرى كبيرة. مصانع مملوكة للدولة وأخرى مملوكة للأفراد ومن بيـــن المصانع الحكومية كان هناك مصنع يهتم بإنتاج النسيج الذي يحتاجه القصر الإمبراطوري.

وكانت المصانع الشعبية تقوم بسد حاجات الحكومة من ملابس الجنود واستطاعت أيضاً أن تحقق الاكتفاء في السوق المحلية.

أما العمال الحرفيون فقد انتظموا في نقابات للعمال الذين كانوا يقومون بأعمـــال ترتبط بصناعة النسيج من أمثال المطرزين والصباغين وغيرهم. وكـــانت هـــذه الـــنقابات مسئولة عن سد حاجات الحكومة من المنسوجات ومسئولة كذلك عن تأدية الضرائب المفروضة على الأعضاء.

طرق الصناعة

تنوعت الطرق التطبيقية للصناعة فى مصر القبطية وإن كانت تعتمد فى أساسها على طريقة واحدة وهى تعتبر من أبسط الطرق للحصول على قطعـــة منسوجة على نول يدوى وتتلخص في أن يقوم النساج بفرد خيوط الســـداه على عارضة خشبية بحيث تكون موازية لبعضها تماماً ونقسم هذه الخيوط إلى قسمين:

أ-الخيوط الفردية. ب-الخيوط الزوجية.

ويتم بعد ذلك عملية النسيج ـــ وهذه العملية تعتبر من أبسط العمليات الخاصـــة بالنســـيج، أضــــاف عليها النساج وابتكر نظير أنواع أخرى من الطرق الخاصة بالصناعة منها:

أ-**النسيج السادة:** وهو أبسط أنواع المنسوجات وأكثرها شهرة وينتج أبسط أشـــكاله من تقاطع خيوط السداه مع خيوط اللحمة تقاطعاً منتظماً وفى بعـــض الأحيان نجد أن النساج استخدموا خيوط زوجية لاعطاء قطعة النسيج متانة ومظهر زخرفى جميل.

ب-**نسيج القباطى** (الزخرفة): هذا النوع هو الأكثر شيوعاً، حيث أنه أطلق عليه نسيج (القباطى) وتعد طريقة النسيج المستخدمة فيه أول محاولة للحصول على زخرفة نسيجية مكونة من لونين أو أكثر وكان النساج يقوم بها بدقة ومعروفة أيضاً باسم (Tapussery).

جـــ- **النسج الوبرى:** يعتبر أقل شيوعاً من نسيج القباطى وكان يستخدم فى الحــــالات التى تتطلب نوعاً سميكاً من المنسوجات أو كمناشف لوجود وبر به وذلك باستخدام السلال.

زخارف النسيج القبطى

يمكننا تقسيم النسيج القبطى إلى ثلاث مراحل من حيث الزخارف

- فترة مبكرة: قرن ثالث ورابع.
- فترة متوسطة: قرن خامس.
- فترة متأخرة: قرن سادس وسابع.

الفترة المبكرة

يمكنـــــنا أن نرجع هذه الفترة أيضاً إلى القرن الثاني الميلادى وطوال القرنين الثالث والرابع. سادت في تلك الفترة العناصر اليونانية والرومانية.

ويجب ألا نندهش من استخدام المسيحيين العناصر الزخرفية الكلاسيكية فقد سيطرت عليهم الثقافة والحضارة الإغريقية فترة طويلة قبل اعتناقهم الدين الجديــد ممـــا أدى إلى اقتباسهم بعض الموضوعات الإغريقية التى كانت مؤثـــرة عـــلى عقـــل وقلب الإنسان المصرى. ففى البداية مثلها الفنان فى يونانيـــة بحـــتة، ثـــم أخضعها للدين الجديد فظهرت في أسلوب جديد أكثر بساطة.

فعـــند تصوير الفنان القبطى للآلهات والحوريات وموضوعات الصيد ببعض الخلوط الخارجية للتعبير عن الحركة. وجوه الرجال تتميز بالنظرة الحـــادة أو العابة؛ شعورهم عادة قصيرة وأحياناً كانت لهم شوارب تتصل بشعر اللحية.

أمـــا النســـاء فقد تميزن بوجود الأقراط والسلاسل، أما الشعر فنجده أحياناً بطريقة البوكل، وتعلو وجوههن ابتسامة خفيفة ونظرات هادئة وهذا كمـــا نعلم من صفات الرسم اليوناني، مع استخدام بعض العناصر النباتية مثل ورق العنب والفروع النباتي.

من أمثلة هذه الفترة:

١- **قطعـــة الـــه النيل** ترجع إلى نهاية القرن الثاني الميلادى ــ توجد في مـــتحف موســـكو. الموضـــوع مـــن الأساطير اليونانية فى العصر الهللينســـتى، مصور بطريقة كلاسيكية واضحة فنجد الوضع الجانبي للجزء العلوى من الجسم الممتلئ النظرة المعبرة إلى حد ما، له شارب ولحية، يحيط بالمنظر الدائرى بعض الزخارف النباتية التى تتكون من بعض الورود والأوراق النباتية البسيطة.

٢- **جايا آلهة الأرض** ــ ترجع هذه القطعة إلى نهاية القرن الثاني الميلادى وتوجد في متحف لينينجراد، الموضوع كما هو واضح قديم ألفه النساج

القبطي في التنفيذ، نلاحظ فيه الجسم القريب من الواقعية، النظرة الحالمة الهادئة ــ الشعر على هيئة بوكلات، تفاصيل الوجه طبيعية إلخ..... أسلوب متأغرق تماماً. الإطار الخارجي يتكون من زخارف نباتية بسيطة عبارة عن ورود وورق شجر.

٣- **قطعة الفارس** وترجع إلى القرن الرابع ــ وموجودة في متحف اللوفر بباريس. المنظر مصور داخل مربع محاط بإطار من الأواني والزهور. الفارس يمتطى جواده وكلب يجري ينظر خلفه. وعلى الطريقة الهللينستية يرتدى الفارس رداء يطير في الهواء، بصفه العلوى أمامى يرفع يده لأعلى، استخدم الفنان فى هذه القطعة الخيط الأصفر للإيحاء بالذهب المستخدم في زخرفة ملابسه. أخيراً شكل الرأس وعدم ظهور تفاصيل اليد تبعدنا على هللينستية الموضوع والجلسة أيضاً الهللينستية.

المرحلة المتوسطة

بدأ الفنان في هذه المرحلة استخدام الرسوم القبطية من خلال الموضوعات المسيحية ذات الطابع الدينى لذا بدأت هذه الأشكال ترسم في طابع جديد يتميز ببعده عن الحيوية والحركة وأخذت النسب التشريحية في السيطرة وإن ظلت قريبة من التناسق.

توسع الفنان في هذه المرحلة في استخدام العناصر النباتية والهندسية سواء كانت مربعات أو مثلثات والأشكال السداسية والمثمن الأضلاع. ومن الأشكال النباتية استخدام القلوب كشكل محور عن الفروع النباتى والجدائل والعقد.

١- **قطعة ديونيسوس** ترجع هذه القطعة إلى القرن الخامس، وموجودة في متحف اللوفر بباريس، المألوف الهللينستي موجود ولكن مع بداية

لوحات الفنون القبطية

ظهـــور الأسلوب القبطى. فالموضوع أيضاً من الأساطير اليونانية ـــ المحدد بإطار من زخرفة القلوب التى سوف تنتشر بكثرة في المرحلة المـــتأخرة والصــــلبان فنجد ديونيسوس الإله الوثنى محاط بهالة النور حـــول رأســـه، الجســـم لا يزال يحاول فيه الفنان المتمسك بالواقعية الهللينستية، الوجه يجمع بين العيون الواسعة التى سوف تسود بعد ذلك بـــدون أى تعبير جمالى والشعر القصير الغير متناسق (قنفذى) وبين تفاصيل الوجه الأخرى القريبة إلى الطبيعية (الفم ـــ الأنف ـــ الخدود ـــ الرقبة).

٢- **مـــثال آخـــر رعـــوى:** من القرن الخامس أيضاً، ومن متحف اللوفر. بداخـــل إطـــار مـــن الزخارف الوردية والنباتية البسيطة نجد ثلاث مســـتطيلات تصـــور أشـــخاص رعويـــة، وهنا الفنان لا زال متأثراً بالهللينستية المألوفة.

٣- **قطعة الراقصة:** من نفس الفترة، ومحفوظة فى متحف اللوفر السابق. أيضـــاً التأثير الهللينستى واضح في الجسم الممتلئ الطبيعى ـــ الشعر المصفف إلى حد ما. الأقراط ـــ ولكن بدأت الشخصية المحلية القومية تظهر في الأعين الواسعة والبعد عن جمال الوجه والتناسق.

أما المرحلة الأخيرة

والتى شملت القرن السادس والسابع فقد ازدادت في هذه المرحلة البعد عن الواقع حتى وصل إلى التطرف والتحوير الزائد في الرسوم الآدمية ـــ فصارت رسوماً رمزياً أطلق عليها البعض الرسوم الكاريكاتورية.

تحـــورت أشـــكال النباتات فى هذه المرحلة بحيث أخذت شكل نهائى قـــبطى فنجد شكل القلوب المحورية عن الفروع النباتية أصبح أكثر شيوعاً

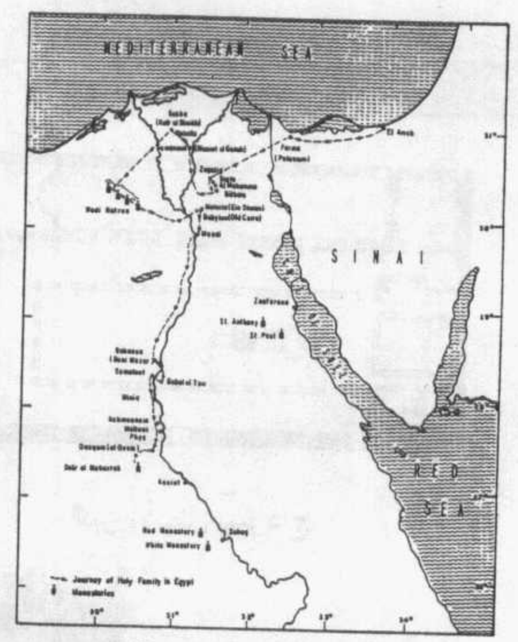
فــي هذه الفترة. وانتشرت الزخارف في هذه المرحلة بحيث شملت أجزاء كبيرة من قطعة النسيج.

١-**عائــلة تصلى في** إطار معمارى مكون من عامودين وحمالة نجد نسر وطــاووس يقفان أعلى عائلة مكونة من رجل وسيدتان وطفل يصلون ــ (الأيــدي مرفوعة). النسر يمسك بصليب فى منقاره ويوجد صليب آخــر اسفل الحمال. الأشخاص فى أمامية واضحة ــ الأعين واسعة أجســام صــغيرة ــ الرؤوس متشابهة الإطار الخارجى عبارة عن جدائل.

القطعة ترجع للقرن السابع ــ من أخميم ــ في متحف سويسرا حالياً.

٢- **مولــد أفروديت** في إطار من الزخارف المسيحية والرموز المسيحية أيضــاً نجد منظر لمولد أفروديت القطعة كلها أسلوبها قبطى مسيحي فقــط الموضــوع هو المقتبس من التراث القديم الوثنى. ترجع للقرن السادس ــ متحف اللوفر.

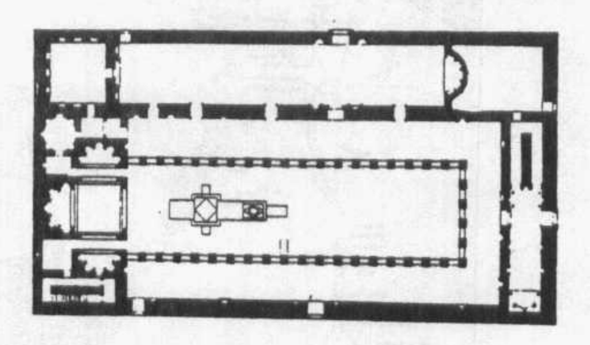
٣- **مــثال آخر** من القرن السادس لقديس يقف أسفل واجهة مثلثة محمولة عــلى عامودين يمسك بإناء بيده اليسرى بينما اليمنى بها إناء آخر به زيت. نلاحظ هنا سيطرة الأسلوب الجديد في تصوير الجسم الذي يأخذ شــكل مســتطيل هندسي بدون أي جمال أو تناسق وأيضاً فى جميع التفاصيل الأخرى.



خريطة رحلة العائلة المقدسة إلى مصر



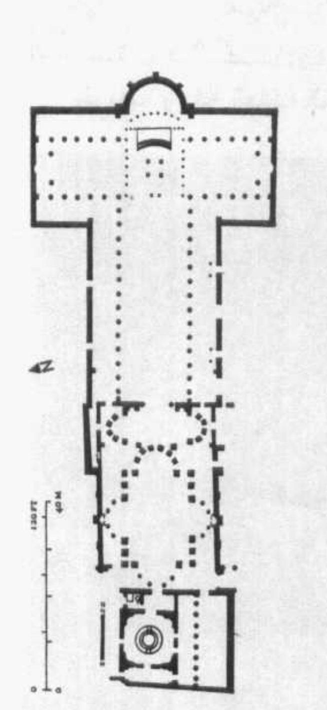
رسم حائطي من باويط (المسيح على العرش)



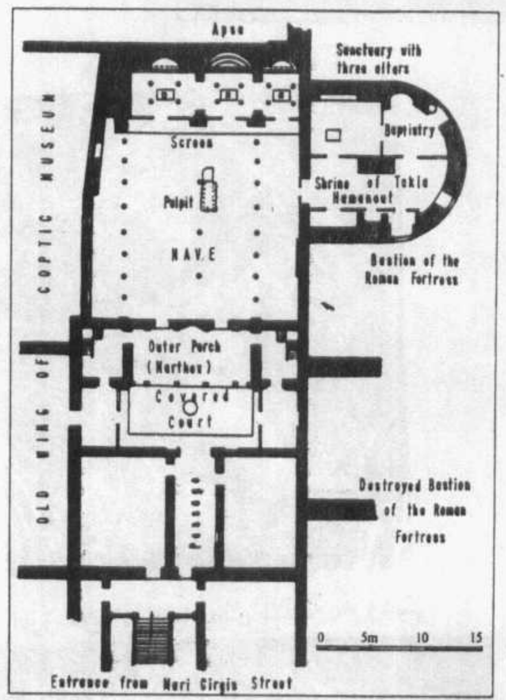
الدير الأبيض بسوهاج



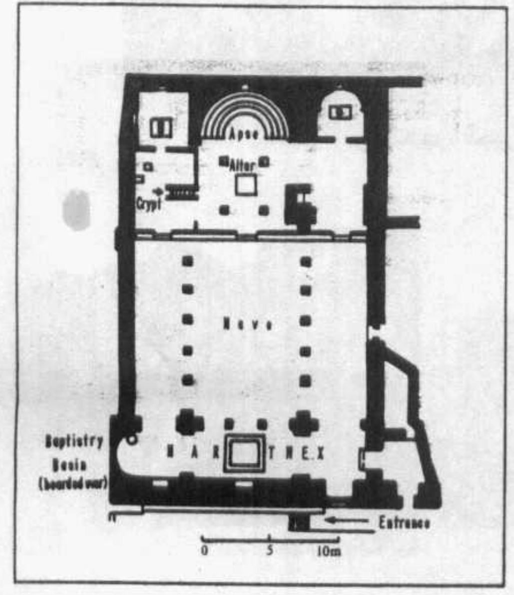
صورة القديس أبو مينا

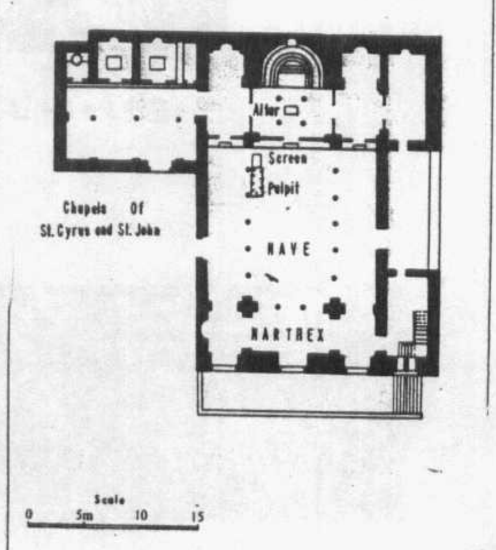


كنيسة القديس أبو مينا



كنيسة القديسة باربارا　　الكنيسة المعلقة　　كنيسة القديس سرجيوس





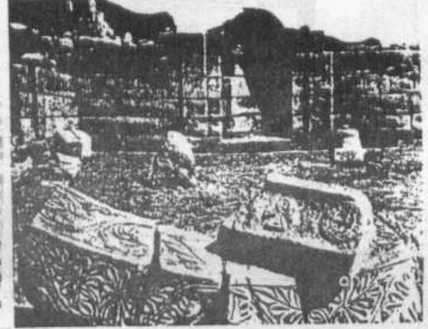


نحت بارز من إهناسيا يمثل الإلهة أفروديتى



حشوة من الحجر الجيرى من سوهاج





زخارف معمارية قبطية



تيجان أعمدة قبطية

زخارف أعمدة قبط





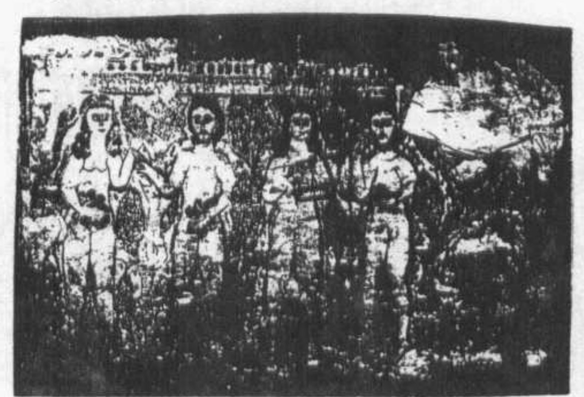


حشوات خشبية من الكنائس القبطية





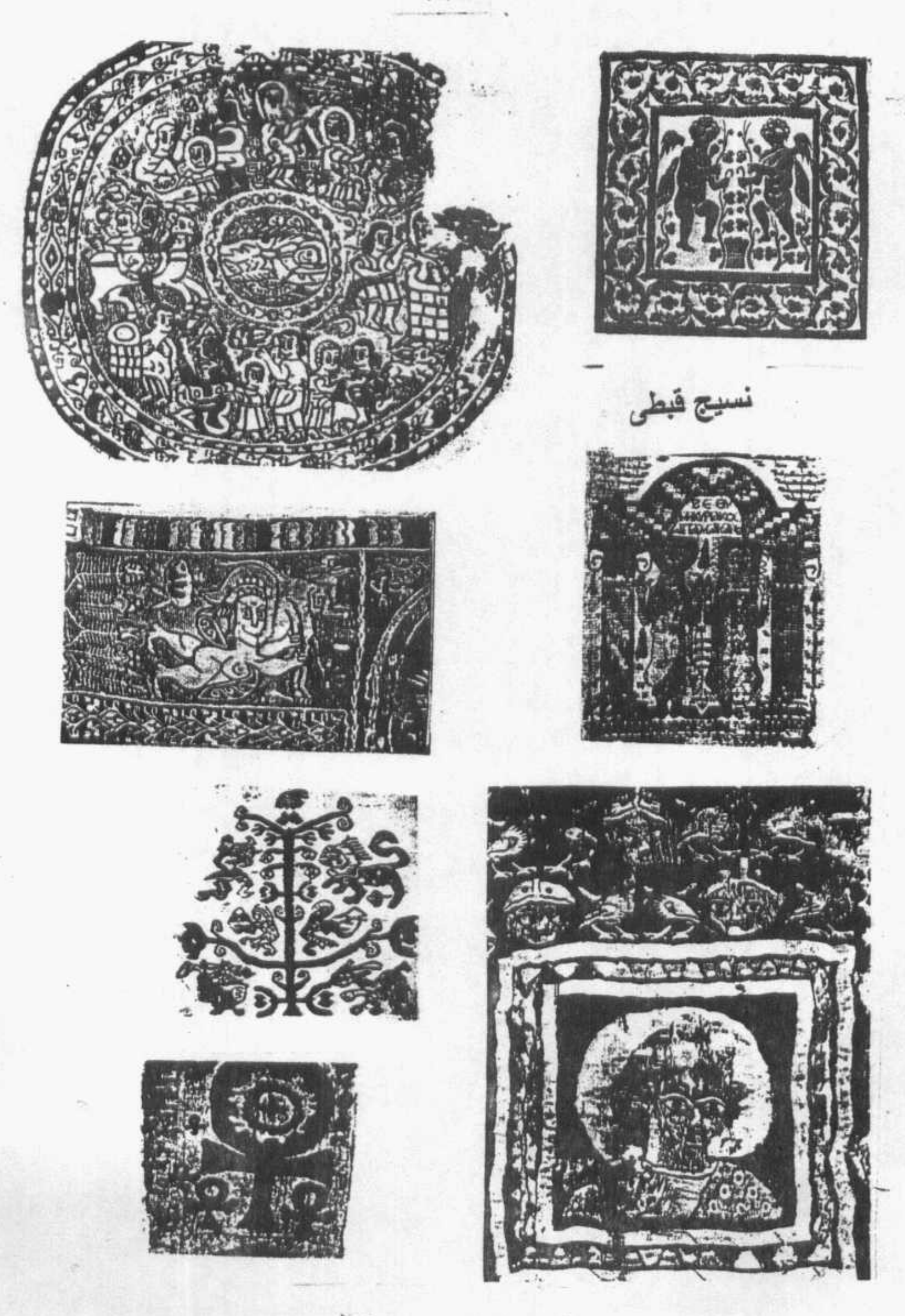
تصوير جدارى من دير القديس أرميا بسقارة



تصوير جدارى من كنيسة أم البريجات



ـير جدارى حنية باويط صورة المسيح والعذراء

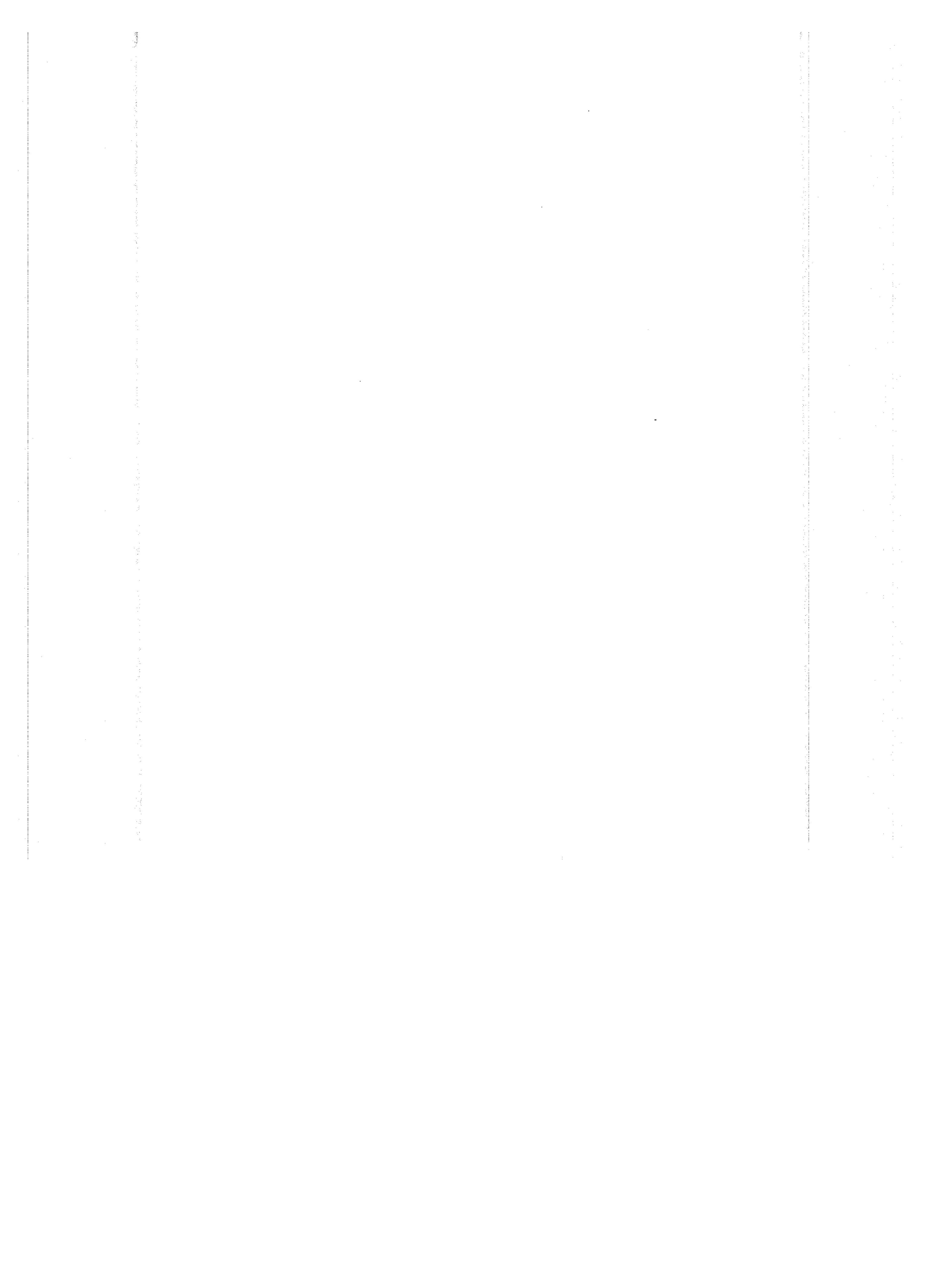


نسيج قبطى

نماذج من النسيج القبطى

الفصل الرابع
الفنون البيزنطية

تقديـــــم عام لمقومات الفن البيزنطي
أصول الفن البيزنطي
الأجزاء المعمارية للكنيسة
الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنيسة
أشكال الكنائس
أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية
أشكال الأسقف
الزخارف المعمارية
الفسيفساء البيزنطية



الفنون البيزنطـــــية

تقديـــم عام لمقومات الفن البيزنطى

كانـــت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها الـــتاريخ، ذلـــك أن هذه الإمبراطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبراطورية أقصـــى أتساع لها فى عصر الإمبراطور تراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمـــبراطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسى غرباً وحتى الفرات شرقاً فشملت فى الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، وأرميريا، وإيطاليا، وألبريا فضلاً عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسى حتى طرابلس، فى حين شمل الجـــزء الشـــرقى مـــن الإمبراطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعالى بلاد النهريـــن فضـــلاً عـــن الشـــام ومصر وبرقة بالإضافة إلى امتداد النفوذ الـــرومانى حـــتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبراطورية الرومانية بتماســـك أجـــزائها بالـــرغم مـــن أنها تضم شعوب وأمم متباينة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبـــيض والـــذى جعـــل من هذا البحر شريان رئيسى يربط بين مختلف أجزائها فى حين ساعدت الأنهار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فضـــلاً عـــن الطـــرق المعبدة التى اشتهرت بها حضارة الرومان بإقامتهم لشـــبكة واســـعة مترامية ليس لها نظير فى العالم. لقد كانت الإمبراطورية الرومانـــية فى أزهى عصورها فى الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق.م ووفاة ماركورس أوريليوس ١٨٠م.

وعـندما انعـدم النظام تحكمت القوات العسكرية فى عزل الأباطرة وأقامـت غـيرهم بعد أن كان الجيش خادم مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطـرة وأعضاء السناتو العوبة فى أيدى رجال الجيش غير أن الأزمة المعـروفة بأزمـة القـرن الثالـث الميلادى وهى أزمة سياسية اقتصادية اجتماعـية وعسـكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة سبتيميوس سفيروس الذى كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أى الأحوال ظلـت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات مـن الأباطـرة العسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادى مما أدى إلى تفشـى الفوضـى فى الداخل وإنعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرمان وخاصة علـى جبهتـي الراين والدانوب فى الوقت الذى تزايد فيه الخطر الفارسى على الولايات الأسيوية. وفى وسط الفوضى الشاملة والحروب الأهلية التى عمـت الإمـبراطورية فـى النصف الثانى من القرن الثالث تولى الحكم الإمـبراطور دقلديـانوس عام ٢٨٤م لكى يقوم بإصلاحاته الإدارية التى قضـت علـى تلـك الفوضـى وأعادت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقى لقـوة العـالم الرومانى لم يعد فى الغرب وإنما فى الشرق وأتخذ عاصمة جديدة للإمبراطورية هى مدينة نيقوميديا على الساحل الشمالى الغربى من آسيا الصغرى على بحر مرمرة بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عسـكرية فـى نقل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تنحى دقلديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قنسطنطين الـذى استطاع أن يتغلب على خصومه ومنافسيه واحداً بعد الآخر حتى تم توحـيد الإمـبراطورية الرومانـية عـام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور

قنســطنطين الــذى حكم من ٣٠٦ – ٣٣٧م كان يتمتع بأهمية خاصة فى الــتاريخ نظــراً للأعمال الهامة التى قام بها والتى كان لها أثر واضح فى تغيــير وجــه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوســطى نظــراً لقــيام هــذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولــى: اعــترافه رسمياً بالديانة المسيحي كأحد الأديان التى تمارس فى الإمبراطورية.

الثانــية: نقلــه عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيــبر فــى إيطالــيا إلــى روما جديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المســتعمرة الدورية القديمة بيزنطة التى أسسها الإغريق فى القرن الثامن ق.م ولــم تحــظ بأهمــية تذكــر بالرغم من أهمية موقعها حتى اختارها الإمبراطور قنسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتى أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها فى عام ٣٣٠م.

ولــيس هــناك شــك فى أن تأسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصــمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة ويدل على بعد نظر قنســطنطين وعلــى حقــيقة تفهمــه للأوضاع الجديدة التى أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه امتلك من الشجاعة والعزيمة ما مكنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة التى أقيمت عليها هذه المديــنة شــبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرة ومن الشرق مياه مضيق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبى ومن الغرب العاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضايق التى تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمــتها والاســتيلاء علــيها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت

مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقى الطرق التجارية العظيمة التى تربط البحر الأسود ببحر إيجة وتربط أوروبا شمالها ووسطها وغربها بقارة آسيا وأيضاً قارة أفريقيا فى الوقت الذى تتوسط فيه هذه العاصمة الجديدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. على أى الأحوال لم يدخر قنسطنطين وسعاً فى جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما فى قلب تلك المنطقة ذات الأحوال الحضارية الإغريقية حيث جاء قنسطنطين بآلاف الصناع والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث استقطب قنسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة.

لقد أصبحت العاصمة الجديدة التى أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك على مدى أحد عشر قرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالى ٤٥٠م تقول أنه كان بالمدينة وقت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية وستة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة ، ٤٣٨٨ من الدور الضخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مدخلاً ممهداً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة باللهو والحمامات العامة والمبانى الفخمة والكنائس المزدانة بالنقوش الجميلة والميادين الواسعة العظمى التى كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذى أقيم فوق التل الثانى من تلال المدينة وهذا الفوروم الذى أطلق عليه اسم فوروم قنسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلية يدخل الإنسان إليها من كلا جانبها تحت قوس من أقواس النصر وكان يحيط الساحة مداخل معمدة وتماثيل، بينما أقيم فى الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفى وسط الساحة عمود يعلوه تمثال أبوللو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع

تقـــوم علـــى جانبـــيه قصور وحوانيت وتظلله البواكى المعمدة ويمتد هذا الطــريق مخــترقاً المدينة إلى ميدان الأوغسطيوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قــدم وعرضـــه ٣٠٠ قــدم وسمى بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قنســطنطين بوصفها Augusta. وعند الطرف الشمالى لهذا الميدان قامت كنيســة أياصـــوفيا الأولـــى وعــند الطرف الجنوبى شيد القصر الرئيسى للإمبراطور كما شيدت حمامات زيوكسس الضخمة التى كانت تحتوى على مئات التماثيل المنحوتة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربى كان يقوم بناء ضخم مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تتشــعب الطرق العظيمة والكبيرة (لا يزال بعضها باق للآن) والتى تربط العاصــمة بمخــتلف ولاياتهــا وهناك أيضاً فى غرب الأوغسطيوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أياصوفيا كان يمتد القصر الإمبراطورى أو القصــر المقــدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبواب معمدة بينما انتشــرت بــيوت الأشــراف فى أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشــوارع الجانبــية والتى كانت مزدحمة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت الــتجار ومساكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهى عند طرفه الغربى بالباب الذهبى فى سور قنسطنطين حين ينفتح هذا الباب علــى بحر مرمرة وكانت القصور تقوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قنسطنطين أن يجعلها تجسيداً للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنـــه رغــم تلــك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهى الحضـــارة البيزنطــية التى اتخذت سمتها من الاسم القديم للمدينة وشملت الإنتاج الفنى لكل القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتى اســتمرت حــتى ســقوط العاصمة فى أيدى المسلمين فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى.

أصول الفن البيزنطى

من الصعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطى كما أنه أيضاً من الصعب القول أنه مع انتقال العاصمة الرومانية إلى مقرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطى، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها فى أواخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادى. ولا شـك أن موقـع المديـنة المتوسط بين آسيا وآسيا الصغرى وأوروبا بالإضـافة إلـى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمبراطورية الرومانية كسـوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق العناصر الفنية ذات الأصـول المخـتلفة لكى يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلـق عليه الفن البيزنطى سواء فى مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو الفسيفساء أو حتى فى مجال الفنون الصغرى ولكى نتفهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطى ينتمى لأصول سبعة هى:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهيللنستى).

ثانياً: آسيا الصغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (إيران – العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليونان والعالم الهللينستى

المقصـــود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التى امتدت إلـــيها الحضـــارة الهللنيستية مثل الساحل الغربى وآسيا الصغرى وشمال ســوريا (إنطاكية) ومصر (الإسكندرية) حيث توطنت الحضارة الإغريقية وازدهــرت معالم الفن الهللينستى الذى استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قــبل المــيلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادى لم تعد تلك المراكز الفنية قــادرة علـــى المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بدون تجديــد ثــم مالــت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامــل الشرقية القوة) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المثالــية). أيضـــاً فـــى العصر الرومانى ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإنطاكية انتقل التراث الهيللينى إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: آسيا الصغرى

بـــرغم مـــن تواجـــد مقومـــات الحضارة الهللينستية فى بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توطد أيضاً فى وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلى وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحيثيين، ويظهر هنا التراث الفنى خاصة الميل لاستخدام الحيوانات كعناصر زخرفية خاصة شـــكل الأسد والنمر وهى عناصر زخرفية ظهرت أيضاً فى الفن اليونانى فـــى العصـــر الهللينســـتى. هذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً فى الفن البـــيزنطى خاصة فى مجال النحت سواء فى القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى فى الفن السلجوقى فى القرن الثانى عشر الميلادى.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالـــرغم من أن روما اعتمدت فى تكوين ملامح فنها فى البداية على الفن الإغريقى إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطورى أصبح للفن الرومانى ملامحــــه الخاصة خصوصاً فى مجال الصور الشخصية والنحت التاريخى ومـــع ذلـــك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى الـــتى خضـــعت لها سياسياً. وعندما نقل قنسطنطين عاصمته إلى شواطئ مرمـــرة فى ٣٣٠ ميلادية حمل معه جميع عناصر الفن الرومانى فالمبانى الـــتى شيدت فى القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التى اقيمـــت فـــى المدينة كانت ذات طابع رومانى حتى القانون واللغة اللاتينية وجمـــيع مظاهر الحضارة الرومانية نقلها قنسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلـــك جاءت تسمية هذا الإمبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة مـــتجاوبة مع المظهر الرومانى الذى اتخذته المدينة. بالرغم من ذلك فإن طبـــيعة موقـــع العاصمة حول هذا المظهر بحكم السيادة الخارجية للتكوين الإغـــريقى لهـــذا المكـــان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب اللسان الإغـــريقى علـــى اللاتينى وفى القرن التاسع لم يعد أحد فى القسطنطينية يعـــرف اللغـــة اللاتينية، حتى فى مجال الفن أخذت مظاهر الفن الرومانى تتقلص كالصور الشخصية الإمبراطورية وتتغير صور المسيح كشاب غير ملتحى مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفنى دون تحديد لهوية هذا الفن، ففى سوريا توجد المدن ذات التراث الهللينستى وعلى رأسها مدينة إنطاكية كمـــا يوجـــد بها أيضاً المدن الداخلية التى تقع على طرق القوافل و أهمها

مديـــنة دورا أوروبـــوس Dura Europos ثم يأتى بعد ذلك تراث المدن الداخلـــية وهو تراث محلى نستطيع أن نقول أنه مضاد للتراث الهللينستى وهذا التراث المحلى هو الذى يجمع بين الاتجاهات الفنية الثلاث نظراً لأنه هـــو الـــذى أثـــر فـــى الفن البيزنطى وهو التراث الذى يطلق عليه الفن الســـريانى. هـــذا التأثـــير يظهـــر بـــالذات فى مجالى التصوير الحائطى والفسيفســـاء وينعكس فى الاهتمام ليس بالجمال فى حد ذاته ولكن بالمعنى الذى تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير والفسيفساء البـــيزنطى والمـــتأثر بالفـــن السريانى يوضح عناصر ذلك الفن من خلال التصـــوير بالوضع الأمامى وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركـــز الشخصـــية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقد ظهـــر هـــذا الاتجاه أول ما ظهر فى ضريح دقلديانوس واعتبر أنه تدهور للفـــن الكلاسيكى بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفنون القديمة فى جنوب العراق وسوريا، ولـــيس معنى ذلك أنها تأثير مباشر من تلك على الفن البيزنطى أنه يمكن التعبـــير عنه من الحنين للماضى والذى يمكن أن نتلمس خطاه فى بالميرا ودورا أوروبـــوس. هذا التأثير يظهر فى الفسيفساء والمنحوتات من القرن الـــرابع إلـــى السادس وهو الأسلوب الذى ميز الفن السكندرى خاصة فى مجـــال نحت العاج كما أنه ظهر أيضاً فى التصوير الحائطى فى كبادوكيا وأرمينـــيا مـــنذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً فى تصوير Miniaturism (مينـــياتوريزم) وهـــى الصـــور مـــع الكتابات التى استمرت فى المشرق المسيحى حتى القرن الثامن عشر.

ولذلـــك نســـتطيع القول أن الأثر الهللينستى والسريانى يعتبران من أقوى المؤثرات فى بلاد الفن البيزنطى. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب

أن نشـــير إلـــى مصر ففى الوقت الذى استمر فيه الأسلوب الهللينستى فى الإسكندرية حتى القرن الخامس يتطور أسلوب فنى خاص يعرف باسم الفن القـــبطى وهو فن يرتبط فى أصوله بالفن المصرى القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهللينستى والسريانى أى أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن فى عمق الوادى عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

خامساً: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين نعنى به تلك المنطقة الشمالية التى يغلـــب علـــى تكويـــنها الأحجار التى استخدمت فى العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمى استُخدم الطوب وليست الأحجار.

لقـــد كـــان شـــمال العراق موطناً للحضارة السامية الآشورية أما فى العصور الكلاسيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقى وغربى واستمر فى الشـــرق مـــنها الطـــابع الســـامى أما فى القسم الغربى فقد تأثر بالحضارة الهللينستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السريانى والهللينستى بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه فى القسم الشرقى فى مجال العمارة تظهر القباب المبنية بـــالعقود لكـــنها تغطى مبانى مستديرة وكذلك العقود المتتالية ذات الطابع الفارسى ولازالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتى أثرت بشكل مباشر فى العمارة البيزنطية.

ولا يقتصـــر التأثـــير الحضارى لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطى.

سادساً: جنوب فارس (إيران- العراق)

بالرغم من أن السلوقيين ــ ذوات الأصول المقدونية ــ استطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجنوبى فى بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالى أسبغوا التراث الهللينستى على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقــض نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التى أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولـــة السلوقية وازدياد تكاملها فى عهد الدولة الساسانية فى ٢٢٩ م على يـــد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة فى إشناو فى جنوب العراق وفى شمال فارس مثلما فى مدينتى شابور وبرسوبوليس.

وقــد صـــاحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساسانى الذى حظى بانتشار واسع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامى لما كان لـــه الأثـــر الواضـــح فى تطور وليس تكوين الفن البيزنطى، هذا التأثير الساســـانى يظهـــر فى مجال النسيج والفخار والنحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادى.

سابعاً:شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)

عـــند الحديـــث عن التأثير الإيرانى أى الساسانى فى الفن البيزنطى فالمقصود بذلك القسم الشمالى من إيران والذى ارتبط بالقبائل التركية التى تمـــيزت فـــى مجال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما فى مجـــال النحـــت فقد فضلوا النحت الواطئ الذى يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية.

أمـــا فـــى مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر الزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين

ونفـــس العناصر الزخرفية فى الطلاء بالمينا التى انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هذه العناصر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت فى العصور المـــبكرة وبالـــتالى تطورت هذه العناصر حسب المكان الذى انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشمالى الذى يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهنغاريا واسكندنافيا.

الـــثانى: مـــن إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التى ظهر فيها الفن الساسانى والبارثى.

لقد قام هذا الفن بدور ملحوظ فى تكوين الفن البيزنطى وتجئ أهميته بعـــد الفن الكلاسيكى إيماناً بمثاليته والفن السريانى بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحى أصبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بيزنطة عن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر فى تأثر هذا الفن الإيرانى التركى بالفن السريانى.

وعلـــى ذلـــك فإن الاتجاه الزخرفى فى الفن البيزنطى قد وصل إلى بـــيزنطة عن طريق الشرق أكثر منه عن طريق الغرب. على أى الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطى هو مزيج بين فنون الشرق والغرب أى بين الإغـــريق المعبرين عن الرقة والمثالية من جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية الرومانية وتفضيل الوضع الأمامى وكـــل العناصـــر الزخرفـــية من الشرق والأشكال الخرافية للفن الساسانى والجمود من النحت الأناضولى.

كل هذه العناصر بقيت فى خلفية الفن البيزنطى إلا أنه بالرغم من تلك العناصـــر فإن الدور الأساسى فى تكوين الفن البيزنطى يمكن تقسيمه بين

اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطى بل أيضاً على فكره.

علـــى أى الأحـــوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره فى تكوين الفن البـــيزنطى فهناك الدين المسيحى ذاته أيضاً الذى لعب دوراً رئيسياً فى هذا المجـــال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى فى إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات فى الوقت الذى لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاءوا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجرى فى الحياة اليومية بين عامـــة الشـــعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالى صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الدينى تلك الاختلافات الدينية التى شغلت العالم المسيحى لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الثانى عشر إلا وأصبح الفن البيزنطى ذو طابع دينى صرف فى الوقت الذى أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدى.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس الحضارة البيزنطـــية بـــل أيضـــاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح الفن البـــيزنطى، فالفن البيزنطى لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

الأجزاء المعمارية للكنيســة

ســبق الإشارة إلى العناصر التى أثرت فى تكوين ما يعرف باسم الفــن البــيزنطى والــتى يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن الــتفريق فيما بينها فى المراحل الأولى لهذا الفن إلا وأنه بعد اكتساب الفن البيزنطى ملامحه الرئيسية تلاشت هذه الأصول فى اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطى لابد وأن يتناول العناصر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير ثم مجموعة الفنون الصغرى.

ونظــراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هــذه الديانـــة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطى يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالذات عمارة الكنائس التى بنيت لخدمة الدين الجديد بمعـــنى أو بآخر. وفى الحقيقة أن العمارة لم تقتصر على عمارة الكنائس فهــناك المبانى العامة الأخرى والقصور والمنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقــيقى والملامح الجديدة للفن البيزنطى ظهرت بالذات فى الكنائس نظراً لأن احتياجات الدين الجديد استوجبت متطلبات خاصة فإن عمارة الكنائس جاءت لتلبية هذه المتطلبات. ولذلك فالعناصر المعمارية للكنائس البيزنطية تختلف مثلا عن العناصر المعمارية للكنائس حالياً، ويمكننا القول فإنه مهما تعــددت أشكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر الرئيسية التى تكونت منها تلك الكنائس هى كالآتى:

أولاً: الفناء الخارجى Atrium

وهــو فناء واسع غير مسقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بـــ Porticus الــذى يكــون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus

مفتوح من ا لخارج أو معلق بجدار وعند تواجد فتحات فى هذا Porticus وهى المسافات بين الأعمدة كان لابد من وجود حواجز خشبية تفصل الـ Porticus عـن الفـناء الخارجى Atrium ، وبصفة دائمة يتواجد الـ Atrium أمـام مدخل الكنيسة. ويلاحظ أن الاختلافات فى Atrium بين الكـنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقى للـ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومنذ البداية كان دائماً مدخل الكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر جزء من الكنيسة فى الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفسـير تخصـيص الجهـة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثير فى العبادة المازية وهى عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليست هناك ما يؤيد وجهة النظر هـذه. ويمكـن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة فإنه تطبيق عملى لما توصل إليه المعماريون خلال العصر الإمبراطورى حيث كانت البازيليكات يحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففى الكنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد فى ثلاث جهات فقط أما الجهـة الـرابعة وهـى الشرقية المواجهة لمدخل الكنيسة فلا وجود للـ Porticus وإنمـا يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤديان إلى مدخل الكنيسة.

بالنسبة للكنائس فى روما وسالونيك وفلسطين نجد أن الـ Porticus يمـتد فى أربع جهات وفى كنائس آسيا الصغرى كان الـ Porticus فى الجهـة الشرقية على شكل جدار مثلما فى الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آسـيا الصـغرى تشـمل على ممر يفتح من جهة على Atrium بفتحات واسعة ويفتح فى الجهة المقابلة على صالات الكنيسة بواسطة أبواب ضيقة. يوجـد فـى وسـط Atruim فى العادة Kantharos أى حوض التعميد

وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول الـــ Atrium إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Paradisus ، وأمام الـــ Atrium يوجد أحـــياناً Propilo وهو مدخل معمد وهو الجزء المعمارى الذى كان يسبق المعـــابد الكلاســـيكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أى وظيفة إلا إضفاء مظهر فخم على واجهة الكنيسة.

ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهذا اللفظ مأخوذ من الكلمة اليونانية ναρθηξ وهو لفظ يعنى صالة مستعرضـــة ويجـــب ألا نخلـــط بينها وبين الـــ Porticus الشرقى، فالـــ Narthex يلاصق مباشرة واجهة الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة تفصل هـــذا Narthex عن الصالات الداخلية للكنيسة أطلق عليه اسم Narthex خـــارجى أما إذا كان الجزء الإبتدائى للكنيسة أو الأمامى من الصالات أى أنه لا يتواجد خارج الكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلى. ومن الناحية المعماريـــة فالـــ Narthex له عدة أشكال إما أن يكون صالة مستعرضة واحـــدة أو مركبة وإما عبارة عن صالتين مثلما فى كنيسة أياصوفيا وفى الغالب تكون الجدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن فى بعض أديرة مصر نجـــد أن هذين الجدارين محدبين. فى العادة يكون اتساع صالة Narthex مـــثل اتســـاع الصـــالات الصغرى للكنيسة ذاتها وتتصل الـــ Narthex بصالات الكنيسة بواسطة أبواب أو حواجز خشبية أو أعمدة. وكانت وظيفة الـــ Narthex كمكان لتواجد المبتدئين فى العبادة المسيحية أو النادمين أو كـــبار المؤمنيـــن مـــن المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائيا الديانة المسيحية استخدم Narthex فى أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك فى الطقوس الدينية.

ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانـــت الواجهـــة فـــى الكنائس القديمة غاية فى البساطة من الناحية المعمارية ففى الجزء الأسفل من تلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمدخـــل للكنيســـة بيـــنما من أعلى توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فتحتان جانبيـــتان لإعطـــاء الضـــوء للداخل وذلك فى حالة وجود ثلاث صالات داخلية. فى بعض المناطق وخاصة فى الشرق كانت تتواجد على الواجهة بعـــض الكرانـــيش وبعض الزخارف الحلزونية البارزة وفى الكنائس التى يوجـــد بها Atrium وNarthex تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوى والنوافذ وأيضاً فى الجمالونات التى تحدد أعداد الصالات الداخلية.

رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهى تكون جسم الكنيسة ذاته وهى مخصصة لتواجد المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذى يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الأخـــر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحياناً يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبى وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تواجد الصالة المستعرضة. بعـــد ذلك هناك عدد من الصالات فى العادة فردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التى تحوى سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من النادر وجود كـــنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفى هذه الحالة نجـــد أن الصـــالة الرئيســـية الكبرى هى الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصـــالتان الأصـــغر حجماً. أما الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمـــدة أو الدعامـــات التى تحمل العقود. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر فى كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصر معمارى جديد انتشر

بعـــد ذلك وأصبح الجزء المسمى Lubrino وهو عنصر معمارى استخدم كحلقـــة وصـــل بيـــن تـــاج العمود والعقد وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعمـــارى وفـــى العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشـــخص الذى بنى الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه فى العمارة المسيحية فضل اســـتخدام الدعامة عن العمود نظراً لعدم توفر المرمر دائماً لعمل الأعمدة ولأن الدعامـــات تـــتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامـــات يقلـــل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتضخيم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

فـــى كـــنائس القرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصـــغرى بالنسبة للصالة الوسطى هذه النسبة هى ١: ٢، أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسة البيزنطية بهذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً من الصالات الكبرى. وبالنسبة لسقف البازيليكا نجد أنـــه فى الكنائس التى ترجع إلى القرون الأولى كان السقف فى العادة من الخشب ومغطى بالآجور (القرميد) وفى معظم حوض البحر الأبيض كانت الكـــنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعمارى Pediment وكانت هذه العوارض الخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل وأحياناً أخرى كانت تغطى بطبقة جصية وتزين بمربعات مذهبة ولكن بعد ذلـــك انتشـــر استخدام القباء والقباب ابتداء من القرن الخامس ولقد فرض اســـتخدام القبة حلول معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فإننا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى داخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يستخدمون عوارض مرمرية فـــى فتحات النوافذ تغلق بالزجاج الملون أو لوحات من المرمر، هذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن إضافة طابق علوى فوق

الصـــالات الصغرى استتبع عدد أكبر من النوافذ على أشكال مستديرة، فى الليل كانت الكنيسة تضاء بمسارج تتدلى من الصفوف ومن الجدران ومن العقود كذلك كانت توجد شمعدانات ذات فرع واحد أو أكثر لتزين المذبح.

خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

فـــى العـــادة نجد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قــرب Abside أو المحراب ألا أنه فى بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصـــالات عند حد معين ليبتدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيســـة شكل حرف T وهو رمز الصليب. ففى المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهى تحتل عرض كل المبنى وتنتهى عند حنيتـــيها الصــــغيرتين بجدران مستوية إلا أنه فى بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محاريب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مســـتقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفى هذه الحالة تكون تلك الصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمتد الصالات والأعمدة ملتفة حولهـــا لكـــى تمر أمام منصة الشمامسة Presbiterion مثلما فى كنيسة القديس أبو مينا بالقرب من الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثانى الذى يظهر فقط فى الشرق.

سادساً: منصة الشمامسة Presbiterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصـــور بيــن المحراب أو Abside والصالات، هذا المكان مخصص لـــتواجد الرئـــيس الديـــنى للكنيسة والشمامسة الذين يقومون على الشعائر الدينـــية. ومـــن الملاحـــظ أن Presbiterion يرتفع مستواه عن مستوى الصـــالات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهـــذه المنصـــة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتتكون من المذبح Altare والهيكل Abside وكرسى القسيس Cattedra بالإضافة لكراسى الشمامسة وكذلك Crista.

المذبح Altare

وهـــو أهم جزء فى كل المجموعة المعمارية التى تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصة بالعشاء الأخير.

تنقسم أشكال المذبح إلى أربعة أشكال:

١- مذبح على شكل مائدة ويتكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة وسطى أو على أربع أو أكثر من الدعامات الجانبية وبعض الدعامـــات تتضـــاعف عـــندما تكون تلك اللوحة على شكل حدوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً فى الشرق لتشابهه مع المائدة التى كانت موجودة فى العشاء الأخير.

٢- أحـــياناً يكـــون المذبـــح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجـــر أو من أى مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصمتة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت اللزوم.

٣- مذبح على شكل تابوت أو صندوق فيكون المذبح عادة من المرمر أو الحجـر أو مـن المونة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب، فضة وأحـياناً برونـز). وكانت هذه المذابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.

٤- ابـتداء مـن القرن الخامس تحول المذبح إلى مقبرة تحوى رفات الشـهداء فـى سـبيل الدين الجديد جاعلين من ذلك المذبح مقبرة المسـيح نفسـه لأن هـذه الـرفات تحاكى الأعضاء الحية للسيد المسـيح. فى حالة المذبح المبنى على شكل كتلة صماء نجد أنهم كـانوا يحفرون فيه حفرة تكون لاحتواء رفات الشهداء بينما فى حالـة المذبح الذى يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت فـى داخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفات الشهداء تحفظ فى حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفور فى الأرض تحت المذبح ومغطاة بلوحة مرمرية.

المحراب أو الهيكل Abside

وهـو الجـزء الأخـير من الـ Presbiterion فى الكنائس العامة وحقـيقى أن عنصـر المحاريـب وجد أيضاً فى العمارة الوثنية سواء فى البازيلـيكات أو فـى المعـابد إلا أنه استخدم أيضاً فى الكنائس المسيحية لاحـتواء كرسى الأسقف الذى كان يوجد فى وسط التجويف والمحاط من الجانبين بكراسى الشمامسة الذين كانوا يجلسون على جانبى الأسقف ونظراً لأن الأسقف ــ حسب العقيدة المسيحية ــ يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بيـنما بقـية الشمامسة تمثل المساعدين له، لذلك فإن هذا الجزء المعمارى يمـثل الكنيسـة نفسـها بمعناها المعنوى ومعظم الكنائس بها Abside أو

محـــراب واحد يتطابق مع الصالة الوسطى إلا أن بعض الكنائس الأخرى بهـــا ثلاثة محاريب واحد كبير فى الوسط واثنان على الجانبين، فى العادة يكـــون شـــكل المحراب نصف دائرى وفى الغالب نجده بارز فى الحائط الخـــارجى إلا أنه فى قليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجية للمحراب مســـتقيمة وليست بارزة وفى قليل من الأمثلة يتخذ المحراب الشكل الثمانى كما أنه لا توجد دائماً نوافذ مفتوحة فى المحراب وفى حالة وجودها يكون عددهـــا فـــردى كذلك فإنه من النادر تواجد عناصر زخرفية معمارية فى الجـــدار الخارجى للمحراب، أما الجدر الداخلى فإنه من أكثر الأماكن الذى تـــتواجد فـــيه الـــزخارف والصور المرسومة التى تمثل مشاهد من الديانة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكتمل الرجولة.

قوس النصر

أحيانا وفى الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء المقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينياً إضفاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جمالـــيا كان يستخدم كأرضية لموضوعات رائعة من الفسيفساء، ومعماريا كـــان يعتـــبر عنصـــرا معماريا يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من المبنى.

الإضاءة داخل الكنيسة

بالنســـبة للإضـــاءة داخـــل الكنيســـة نهارا كانت عن طريق النوافذ المستطيلة أو المربعة أو التى تأخذ شكل نصف دائرى فى الجزء العلوى.

وقد اهتم المعماريون بإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفى الكنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية فى فتحات النوافذ، وعادة ما كانت تغلق هذه الفتحات تبعاً لحجم الكنيسة.

وفى حالة إضافة طابق علوى للكنيسة والذى كان مخصصا للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضاءته.

أما فى الليل فقد أضيئت الكنائس بالمسارج التى تتدلى من السقف ومن الجدران ومن العقود هذا بالإضافة إلى الشمعدانات ذات الفرع الواحد والتى كانت توضع عادة على المذبح.

مواد البناء المستخدمة فى الكنائس

فى الكنائس الغربية انتشر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد تبع ذلك تغطية الجدران بالمصيص أو الفرسكو أو بصفوف من اللوحات المرمرية.

أما فى الكنائس الشرقية فقد انتشرت الأحجار فى بناء الكنائس وقد استلزم ذلك استخدام الدعامات أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لثقل الأحجار.

مواد وطرق البناء البيزنطية

فى العصر البيزنطى كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تنحصر فى نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتكنيك المستخدم.

انقسمت طرق البناء فى العمارة البيزنطية إلى نوعين:

١- طــريقة **Ashler**: وهــى منتشــرة فــى منطقة سوريا وفلسطين وأرمينيا أكثر من انتشارها بصورة عامة فى آسيا الصغرى، وفيها يوضــع حجــران مستطيلان يعلوهما فى وسطهما حجر مستطيل يربط بينهما وتستمر هذه العملية بالتبادل.

٢- **الطريقة الثانية**: وهى مستخدمة فى القسطنطينية والساحل الشرقى لآســيا الصغرى وإيطاليا والبلقان والتى كان يستخدم فيها الطوب المحــروق والــرمل، وكانــت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كانــت هــذه الطريقة الأولى تستخدم فى بناء الحوائط ولكن بالنسبة للأســقف كانــت نادرة الاستخدام بحيث استخدمت فى المساحات الواسعة المــبانى المبنية بطريقة Ashler ومواد أخرى فى الأسقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

أما الطريقة الثانية وهى ما عرفت بطريقة البناء البيزنطية وقد كانت تــتكون أساساً من حائطين متقابلين من كتل حجرية تأخذ أشكالاً مربعة أو مثمنة تملئ الفراغ بين هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوط بالمونة وعندما يصل البناء إلى عدة أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكــون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً خمس صفوف وتتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

كــان حجــم الطوبــة فى العمارة البيزنطية عموماً وفى القسطنطينية خصوصــاً يكــاد تكون مربعاً حيث يصل ضلعها إلى ١٤-١٥ بوصة أما الســمك فهــو مــن ½ ١ إلى ½ ٢ بوصة وهى بذلك أكبر من الطوب المحروق أو الطوبة الرومانية.

وقــد زاد حجــم الطوبــة إلى ضعف ذلك الحجم السابق فى الأماكن الواسعة كالعقود وكانت تختم الطوبة البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتــبع رقابة معينة وإن كان لم نصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه ومــن المؤكــد كان يحمل اسم المصنع المنتج أو المواصفات القياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المبانى التى بنيت كلها من الطوب لأن الجزء السفلى من المبنى كان مبنياً بالحجر، أما العلوى فقد كان يُبنى كله من الطوب ولكن الطريقة الأكثر استخداما هى طريقة الطوب المحــروق والــرمل. على أى حال وكما يبدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندس أن يلتزم بها.

حــاول الــبعض الاعتماد على سمك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل الــتأريخ للمــبانى البيزنطية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السمك من بناء لآخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تشبه المبانى البيزنطية المبانى الرومانية ولكن فــى الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمبانى الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتى كما كانت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أى ضرر فى المبنى، أما فى المبانى البيزنطية فكان الأساس هو الرمل.

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ معرب أصلها "كنشت" عربها العلماء العرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقد اختلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لابد وأنها منقولة من البازيليكات الرومانية إلى العمارة المسيحية، فنجد بالطبع هناك تشابهاً بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلابد أن البيزنطيين قد استفادوا من خبرة من سبقوهم فى تهيئة المكان المناسب الذى يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات.

وهناك رأى آخر أن أصل البازيليكا المسيحية جاء من اللفظ Domus Dei أى بيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتى كانت تقام فى المنازل الخاصة والتى استخدمت بكثرة فى العبادة وعقد الاجتماعات الدينية فى فترات الاضطهاد الدينى والتى كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد عثر على منزل فى مدينة الصالحية بسورية يرجع إلى منتصف القرن الثانى الميلادى وكان يستخدم فى الصلاة.

وكان نظام المنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة.

وهناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فمنذ القرن الثانى والثالث الميلادى حظيت المقابر الأرضية التى دفن فيها شهداء الدين المسيحى بعناية خاصة وكان يقصدها الكثيرون فى المناسبات الدينية

والأعياد وذكرى الاستشهاد ويقيمون فيها بعض الطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyrium) أى مكان الشهيد.

وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى تقع أسفل الأرض (Crypt) فـــى كنيســـة القديس بطرس فى روما، وهى عبارة عن حجرة بســـيطة مســـتطيلة نحتت فى أحد جوانبها حنية لتحديد الاتجاه وأقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدية الصلاة.

وبذلـــك نستطيع القول أن أقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثر البازيليكا المسيحية الأولى بتخطيط وأغراض البازيليكا الرومانية.

أشكال الكنائس

تعـــددت أشـــكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة يندرج تحتها عدة أشكال منها أشكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مخـــتلطة، والفـــارق الرئيسى بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه فى الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتعدد السقوف ما بين مسطحة أو قبوية أو مقببة.

أمـــا الأشـــكال المركزية فإن القبة هى العنصر السائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هى الأساس الذى ينظم حول أجزاء الكنيسة.

أولاً: الأشكال الطولية

وهى الكنائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغـــربى أطول من الضلع الشمالى الجنوبى، هذا النوع من الكنائس يطلق

علـــيه اســـم بازيلـــيكا، وأبسط شكل للكنائس الطولية هى البازيليكات ذات الصالة الواحدة والتى تأخذ شكل مستطيل والتى يسبقها فى العادة Atrium و Narthex وتنتهى بالمحراب.

أمـــا أشكال الكنائس الأكثر تعقيداً من السابقة هى تلك التى تتكون من أكثر من صالة وعدد الصالات عادة فردى والعدد ثلاثة هو الأكثر شيوعاً ويحـــيط بالكنيســـة من الخارج مبانى أخرى مخصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتكـــون جدران الصالة الوسطى عادة من أسفل ومن أعلى مكونة من دعامـــات أو أعمـــدة وأن كانـــت الدعامات مفضلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل أكثر ثقل الجدران العليا والسقف وبالتالى لا يحتاج المهندسون إقامة العديد من الدعامات بعكس الأعمدة التى لا تتحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير مـــنها حـــتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاه العمومى فى الكنائس هو إتاحـــة أكـــثر مســـاحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمتابعة الطقوس الدينـــية الـــتى تقام فى Prosbeterion لذلك فضلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فضلت الأقواس أى العقود عن الـــ Architrave نظراً لأن العقود تقلـــل أيضاً من ثقل الجدران المحمولة على دعامات أو أعمدة لأن فتحات هـــذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر معمارى جديـــد هو الـــ Pulvino الذى كون حركة الوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذى قبل.

توجـــد الصالة العرضية فى بعض الكنائس وهى الصالة التى تتواجد أحياناً وتفصل ما بين الـــ Navate والـــ Prosbeterion ولقد أدى تواجد هـــذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر فى نقطـــة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضية وفى حالة عدم تواجد

Transetto كـــان هـــذا القوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا القوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة فى الكنائس الغربية أو الكـــنائس الشرقية فى الأناضول وسوريا الجنوبية حيث كانت الأحجار هى المادة المستخدمة فى البناء فإن ثقل السقوف والجدران العليا استلزم تواجد عناصـــر معمارية عرضية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر تســتند على دعامات قوية تتقابل مع الدعامات المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالى تتحقق عملية الترابط.

علـــى العمـــوم وإلـــى جانب الهدف المعمارى الذى استخدم من أجل أقـــواس النصـــر هـــذا فإن المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من الفسيفساء.

بالنســـبة للمـــواد البنائـــية فى الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد فى الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.

فـــى الكـــنائس الغربـــية: نجد أن مادة البناء هى الطوب الملصق بواسطة المونة.

فى الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هى المادة المستخدمة لبناء الكنائس.

فـــى كـــنائس الغرب حيث استخدم الطوب فى البناء استتبع هذا طلاء الجـــدارن الداخلـــية بالمصـــيص وأحياناً كانت الجدران تغطى بطبقة من الطـــوب المنتظم الشكل، وقد ساعد استخدام الطوب فى البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكرانيش القائمة تحت السقف المثلث الشكل أو أفاريـــز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصلبان أو الحلقات المعلقة.

أمـــا فـــى الكـــنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الدعامات والأعمدة بالتناوب

لكـــى تســـتند علـــيها العقود التى تحمل القباء، أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصـــورة بيـــن برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة ضـــخمة وأحـــياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعامـــات وأحـــياناً كـــان يوجد على الجانبين الطوليين مقصورات معمدة Edicole. ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلـــك فإنها لم تفضل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها أما قباء أو قباب التى يسهل إرسائها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فُضِل فى الشرق كنائس النوع الثانى ويقصد بـــه الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كنائس مختلطة أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

ثانياً: الكنائس ذات الشكل المركزى

رأينا فى الكنائس الطولية أن الأجزاء التى تتكون منها الكنيسة مثل الـــ Porticus و Atrium و Navate و Prosbeterion موزعة على محـــور طولـــى. أمـــا بالنســـبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعماريـــة موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال فى الكنائس الطولية.

من الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مبانى مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كـــنائس صليبية الشكل، إلا أن الطابع المميز لكل هذه المبانى أو الكنائس المركزية هو تواجد القبة.

ويرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصر متناهى فى القـــدم مثل الأكواخ الفيوليتية والمقابر الكريتية والميكينية، كل هذه النماذج

تطـــورت مـــن التجارب المعمارية الكثيرة خاصة خلال العصر الرومانى الـــذى فضـــل المـــبانى المركـــزية أكثر من العالم الهللينستى. ومن العالم الرومانى اكتسبت القبة أيضاً مظهراً معمارياً رائعاً حيث انتقلت إلى الشرق الذى شهد مولد هذا التطور المعمارى فى فجر التاريخ.

إذن فالتغـــير الجوهرى الذى أحدثه العالم الرومانى بالطريقة التنفيذية لبناء القبة بواسطة العقود والقباء ذات المخروطات المتشعبة تناولته بيزنطة وركـــزت اهـــتمامها حـــول الصلة بين القبة وما تحتها وخلق المقرنصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المبانى الطولية والمركزية التى ميزت الكنيسة البيزنطية.

أ- مبانى دائرية ومضلعة

أبسط الأمثلة على المبانى الدائرية والمضلعة هى تلك المبانى التى لا يوجـــد بها تقسيم داخلى حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلـــك المـــبانى ضـــريح القديسة هيلين من القرن الرابع فى روما وضريح قنســـطنطين والملحـــق بكنيسة الرسل بالقسطنطينية والمبنيان المستديران لكنيســـتى St. Andrea ، Petronilla من القرن الرابع/الخامس وكذلك الكـــنائس المضـــلعة الثمانـــية الأضـــلاع والملحقتان بكنيسة القديس سان لورانسوا بميلانو.

وابـــتداء مـــن القرن الخامس بدأت المبانى المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محاريب لإظهار الوجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلـــك يظهر فى كنيسة القديس جورج فى سالونيك حيث فتح فى القبة لأول مـــرة ثمـــان نوافـــذ بينما احتوت كنيسة سان جريجوريو فى ميلانو على مشكاوات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتناوب.

أمـــا كنيسة القديس St. Gereone و Colonnia بألمانيا فيلاحظ أن قاعاتهـــا بها أكثر من مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق القاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه القصيرين شكل الحنية.

كل هذه الأمثلة السابقة كانت من المبانى المركزية البسيطة أى التى لا تحمـــل أى تقسيم داخلى. أما بالنسبة للمبانى المركبة فنجد أنها تتكون من حلقتيـــن الداخلية وهى التى تحمل السقف أما الحلقة الثانية فهى الخارجية والـــتى تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممر. مثال على ذلك المبنى الذى أقامـــه قنســـطنطين فى ٣٢٦ – ٣٣٥ م فى أورشليم. هذا المبنى به ثلاث حلقـــات متداخلة أصغرها وهى موجودة بالداخل وبها الكهف المقدس. ولا شـــك أن هـــذا المبنى كان نموذجاً لهيكل القيامة فى أورشليم، ومثل مقبرة العذراء بأورشليم من القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن الخامس بفلسطين، وهذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محـــراب القاعـــة الرئيسية محاط من الجانبين بمبانى جانبية وهو نموذج يتكرر فى المبنى المثمن بـــ Niraye ، ثم المبنى المستدير بـــ Perugia.

ب- مبانى تتبع المبانى المركزية Polibato

هـــى مجموعـــة مـــن الكنائس ذات شكل طولى ومضاف إليها ثلاثة محاريـــب نصف مستديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفـــى الحالة الأولى أو الثانية استخدمت هذه المحاريب كسنادة للقبة نفسها وفى نفس الوقت أضفت اتساعاً على المكان من الداخل.

وهـــناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطولية ولكن بإضافة محرابين بشـــكل نصـــف مســـتدير أى أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكـــنائس ذات الصلة Transitto المحدبة الجدارين. ويمكننا ملاحظة أن

طـــراز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة فى الأضرحة وأحواض التعمـــيد وكذلـــك وجدت بكثرة فى الأبنية الرومانية من العصر الرومانى الإمبراطورى ملحقة بمبانى أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب على شكل ثلاث ورقات مكونة Prosbeterion وملحقة بالمبنى البازيليكى مثلما فى كنائس سوريا والعراق ومصر فى الديرين الأبيض والأحمر وفى فلســطين حيــث لم يقتصر الأمر على تشكيل الـــ Prosbeterion بشكل الـــثلاث ورقات وإنما أيضاً تحديب الصالة العرضية الـــ Transittoمثلما فى البازيليكا الجستنيانية فى بيت لحم.

إلـــى جانـــب المحاريب المشكلة على شكل ثلاث ورقات يوجد أيضاً محاريب على شكل أربع ورقات متتالية وضلع كل محراب يساوى تقريباً ضـــلع المـــربع المتوسط. هذا الطراز استخدم خاصة فى المبانى الصغيرة مـــثلما فـــى كنيسة Henchir Maatria فى تونس. وفى أماكن أحواض التعمـــيد وفـــى بعض الكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليكا الـــ Stoa فى أثينا.

هـــذا الطـــراز انتشر كثيراً بعد القرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى صليب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

جـــ- مبانى ذات طابع مختلط

بينما كانت المبانى القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكـــنائس البيزنطية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معمارى متحدة فـــيما بيـــنها أو مـــتقابلة. ويظهر ذلك فى اتحاد الشكل الثمانى مع الشكل الصـــليبى ذو المشكاوات الدائرية أو المربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلى. ومن أحسن الأمثلة

على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المختلط هى كنيسة St. Lorenzo بميلانو. وفى هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل الـ Tetra Conico والمسبوقة بفناء ضخم ومنتهية بصالة على شكل صليب يسبقها من الجانبين مبنيان Peribelo (معناها إما مكان دائرى أو حيز محصور بين جدران مبنى والسور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيستان ذات محرابين بارزين للخارج. وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيسة بنى فى الجانب الجنوبى مبنى ثمانى الشكل به مشكاوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبنى استخدم للتعميد ثم ألحق بعد ذلك بالكنيسة عن طريق فناء. وفى منتصف القرن الخامس أضيف إلى الجانب الشمالى صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشاف مجموعة المبانى هذه غيرت النظريات القديمة التى كانت تحاول معرفة أصل الطراز البيزنطى هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسة St. Lorenzo فإن مجموعة المبانى فى Milano تبين مدى انتشار هذه المعالم الجديدة فى العمارة فى الفترة التى كانت فيها Milano هى مركز البلاد الإمبراطورى ومركز لتلاقى تيارات فنية آتية بدون شك من الشرق عن طريق فنانين رحلوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المدينة استيعاب التيارات الفنية الآتية من العالم الهللينستى الشرقى وأصبحت بذلك المعبر الذى انطلقت منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافنا ثم عن طريق شبه جزيرة البلقان انطلق هذا الفن مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا فى شبه الجزيرة الإيطالية حيث كان الفن الرومانى لا يزال فى عنفوان قوته، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

د- المبانى ذات الشكل الصليبى

هـناك مجموعـة مـن الكنائس ذات شكل صليبى وهو رمز مهم فى العقيدة المسيحية. والكنائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكـون الصليب فيه حى بمعنى أن ذراعى الصليب لا يحيطهما أى مـبانى أخرى. أما القسم الثانى ففيه يكون الصليب محصوراً داخل نطاق مغلـق ومـتكامل. ويمكنـنا أن نضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة الكـنائس الـتى تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعة ضـمن مجموعـة الكـنائس ذات الشكل البازيليكى والتى تتضمن صالة مستعرضة Transitto. ومن المعروف أن الشكل الصليبى للكنائس يستمد أصـوله أيضـاً من العمارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهللينستى بعض النماذج من هذا الطراز. بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعيداً عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمثل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح فى نهاية العالم فى ثوب القاضى لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى الرمزى لذلك فإنه يتوافق مع المبانى الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyruim والأضرحة وأماكن التعميد أى أحواض التعميد.

وأقـدم الـنماذج علـى المبانى الصليبية الشكل ذات الذراعين الغير محصـورين داخل نطاق مبانى أخرى توجد فى إنطاكية حيث تظهر نواة المركـز مـربعة الشكل والتى يخرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع مـنها مدخـل فى الضلع الحر الصغير بينما يوجد فى الوسط قدس الأقداس Prosbeterion الذى يتشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovani فى إفسوس والتى ترجع إلى القرن الخامس أى قـبل عصر جستنيان. وتتميز هذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل الـ

Prosbeterion الموجـود فى الوسط. كما تتميز أيضاً بأن الأذرع الثلاثة الغوبى والشمالى والجنوبى مقسمة عن طريق الأعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضلع الشرقى مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الثلاثة الأخرى، أما فى عصر جستنيان حيث أعيد بناء هذه البازيليكا، فقد أصبح يغطيها خمس قباب.

إلى هذه المجموعة يمكننا أن نضيف أيضاً كنيسة الرسل بالقسطنطينية حيث تتميز مجموعة الكنائس الصليبية الشكل والموجودة بآسيا الصغرى والمؤرخة بالقرن الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففى العادة نجد أن الذراع الرابعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخرى وتحتل تقريباً المحراب بينما الذراع المتجه جهة الغرب يفوق فى طوله الأذرع الأخرى. وفى هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشكل المركزى والطولى. هذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعة الكنائس الغربية فى العصور الوسطى. فى بعض الأحيان كان المعماريون يدخلون مربع أو مستطيل عند نقطة تقاطع ذراعى الصليب مما كان ينتج عنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب مثلما فى كنيسة قلعة سمعان بسورية وفيها استطاع المهندس ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة هى الشكل الصليبى، الشكل المربع، الشكل البازيليكى.

أما فى كنيسة الأنبياء والرسل بـ Gerasa ففى هذه الكنيسة لا نستطيع أن نتحدث عن خلط الطرز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظة خروج الذراعين عن المربع الذى يوجد فى الوسط كما لو كان يتدليان من هذا المركز الذى يمثل جسم الكنيسة الأصلى.

والكنيسة الصليبية الشكل المحصورة داخل إطار خارجى يمكن تمييزها عن الكنيسة الصليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق

تواجد إطار خارجى من أربع جدران يحيط بأذرع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو وتوسط القبة للبناء. هذا الطراز من المبانى لم يظهر إلا فى الشرق ابتداءً من القرن الخامس وأقدم الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هذه هى الأشكال الرئيسية للمبانى المركزية والتى تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

أنواع التخطيط فى الكنائس البيزنطية

تطورت أشكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء التى قد تختلف من طراز إلى آخر من طرز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسيم تخطيطات الكنائس البيزنطية إلى أربعة تخطيطات أو أربع مجموعات هى:

أولاً: الطراز البازيليكى **The Basilica**

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية **Centralized Buildings**

ثالثاً: البازيليكات المقببة **The domed Basilica**

رابعاً: التخطيط الصليبى **The cruciform Church**

وبمرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

أولاً: الطراز البازيليكى

١- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهى الصالة الكبيرة المستطيلة التى تنقسم طوليا إلى ثلاثة أقسام عن طريق صفين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحين (Aisles)، المدخل فى أحد الجوانب القصيرة يقابله الحنية النصف دائرية والتى تحدد اتجاه المبنى السقف خشبى ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر عن الصالات الجانبية ليسمح بوجود النوافذ للإضاءة.

طرأ على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.

٢- تحول السقف الخشبى إلى سقف مبنى استلزم تحويل الحمال أو الـ (Architrave) إلى عقود تقف على (Pyramid).

٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهى كل واحدة بحنية رئيسية.

٤- الحنايا أحياناً تكون نصف دائرية، مثمنة أو بيضاوية.

٥- يضاف إلى المدخل Atrium إضافى فى الكنائس الكبرى الهامة.

٦- Martorium علوى للسيدات لمواجهة الزحام فى الكنائس الهامة.

٧- كان يضاف إلى الكنيسة فى مراحل لاحقة حجرات متعددة الأغراض مثل كنيسة Epidauros التى ترجع إلى ٤٠٠ م.

أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكى

كنيسة مدينة الأصنام فى الجزائر (Orleans)

أقيمت هذه الكنيسة فى عهد قنسطنطين ٣٢٤م، وهى بازيليكا كبيرة الحجم على الطراز البازيليكى طولها حوالى ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل

تحتوى على أربعة صفوف من الأعمدة تقسمها إلى صالة رئيسة (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً ليعطى فرصة للإضاءة المباشرة.

وكانـــت الحـــنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهـــرة أخـــرى تلفـــت الـــنظر وهى وجود حنيتين متقابلتين فى الشرق والغرب. ولاشك أن المذبح كان يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

٢- بازيليكا مدينة سالونيك بشمال اليونان

تـــرجع هـــذه البازيلـــيكا إلى حوالى ٤٧٠م وهى أيضاً على الطراز البازيلـــيكى لها من ناحية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفان من الأعمدة تعلوها العقود التى تحمل أسفل السقف. ويعلو الصالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Martorium).

٣- كنيسة قنسطنطين بمدينة بعلبك:

وهـــى أيضاً على الطراز البازيليكى وترجع هى الأخرى إلى عصر قســـطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا فى الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة.

وهناك ثلاثة أبواب فى الشرق ومدخل أمامى صغير narthex يتوسط الفناء الخارجى.

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية

The Centralized buildings

إذا كــان فــى الطــراز الأول "البازيليكى" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولى وتتعدد فيه السقوف بين مسطحة أو قبوية أو مقببة، ففى الشــكل أو الطراز المركزى فإن القبة هى العنصر السائد المركزى وهى الــنقطة الأساســية الــتى ينتظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمـــارة البيزنطـــية قد تميزت واستمدت شهرتها من تفوقها فى استخدام المقرنصات وبناء القباب وأروع مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا.

وكانت القبة تعلو أشكال عديدة من الكنائس إما:

أ- كنائس دائرية.

ب- كنائس مثمنة أو مضلعة.

ج- كنائس مربعة.

أ- الكنائس الدائرية

انتشـــر استخدام المبانى الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الــرابع وحتى القرن السادس الميلادى، وقد اتخذت المبانى الدينية الدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

١- كنيسة القديسة كونستانزا فى روما St. Constanza Rome

وهى أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤ - ٣٢٦م، وقد بنيت لتدفن فيها ابنة قسطنطين حيث تتوسط الكنيسة صالة

وسطى دائرية محاطة بأعمدة مصفوفة على شكل دائرى يعلوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الـ (Drum) السفلى للقبة أو قاعدة القبة.

أما الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبو مستمر.

كانت الإضاءة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبة بالإضافة إلى فتحات أخرى فى قاعدة القبة.

٢- كنيسة القديس سان جريجورى فى أرمينيا

يرجع المبنى إلى ٦٤١م، وهو على نفس الطراز المركزى السابق حيث يتخذ المبنى الشكل الدائرى من الخارج وفى المنتصف نجد القبة التى تعلو أربع دعامات Piers ضخمة فى الأربع جوانب تربط بينها أنصاف حنايا عددها أربعة.

وكان مركز المبنى هو القبة فى المنتصف أما الصالات الجانبية فكانت محيطة بالقبة. المدخل مستطيل يقع فى الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

٣- كنيسة بصرى بسوريا

يرجع المبنى إلى ٥١٢ – ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيرا كبيراً على المبانى الدائرية، حيث نلاحظ تمكن المعماريون فى بناء هذه المبانى. فالكنيسة أيضاً دائرية تزينها بعض الحنايا الدائرية العميقة فى الجوانب وحنايا أخرى مستطيلة ونصف دائرية فى الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة.

المدخل أيضاً يأخذ شكل حدوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أما مركز البناء وه ى القبة فنجدها فى كنيسة بصرى تركز على أربع دعامات سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

ب- المبانى أو الكنائس المثمنة

اتخـــذت بعض الكنائس الشكل المثمن من الخارج أما من الداخل فنجد مركز الكنيسة هو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

١- كنيسة قنسطنطين فى القدس

وهـــى الكنيسة التى أقامها قنسطنطين عند الكهف الذى يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع المبنى إلى ٣٢٧ – ٣٣٥م.

يـــتخذ المبـــنى من الخارج الشكل المثمن، يتقدمه المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شكل دائرى من الأعمدة التى تتوسط الكنيسة، والتى تحمل القـــبة فوقهـــا، أما من الداخل فنجد الكهف الذى كان يحل محل المحراب. وكانـــت الممرات بين السور الخارجي والصالة الدائرية الداخلية (الصالة الوسطى) تقوم بمثابة الصالات الجانبية.

٢- كنيسة سان فيتال St. Vitale فى روما

تـــرجع هـــذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ – ٥٤٧م وهى أيضاً تتبع طـــراز المبانى المثمنة، فنجد الحائط الخارجى مثمن الشكل، يأخذ المدخل فـــيه شـــكل حدوة حصان عميقة تصل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصـــالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مثمن ويتكون من مجموعة من الدعامـــات المرصوصـــة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بين هذه الدعامـــات حـــنايا نصف دائرية تعطى اتساع أكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر النوافذ أعلى هذه المشكاوات أو الحنايا وأسفل القبة.

تـــتخذ الصــــالات الجانبـــية التى تقع غرب المبنى الشكل الدائرى أو البيضــــاوى وتنتهى بحنايا نصف دائرية وكلها حجرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة – قاعة اجتماعات).

٣- كنيسة سان سيرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

تـــرجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ – ٥٣٧م، ويعتبر هذا المبنى من المبانى الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفائقة فى الجمال.

داخـــل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثمن للكنيسة والذى يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة.

يتوســـط المبنى الخارجى المثمن مبنى آخر أو مركز الكنيسة المثمن والـــذى تحوله الدعامات المبنية على حواف هذا المثمن والعقود التى تربط بيـــنها إلـــى قاعدة (drum) دائرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشرقية العميقة مضلعة الشكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتين مستطيلتين.

جـــ- الكنائس أو المبانى المربعة

إلـــى جانـــب المبانى المركزية المثمنة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيسية أو صالة المركز مربعة الشكل وتعلوها أيضاً قبة.

وكان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندس البيزنطى لتحويل المبنى المربع إلى قبة:

الطريقة الأولى: استخدام الـــ Pendentives

حيـــث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يمـــلأ الجـــزء الفارغ بينهما والذى يأخذ شكل المثلث المقلوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائرى الذى يسمح بوجود القبة.

وقــد تطــورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية اســفل القــبة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع فى البداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالى لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتح بعض النوافذ فى هذه الحلقة.

وكــان البــناء عن طريق استخدام المقرنصات من اشهر طرق البناء البيزنطية. ومما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن لــيس علــى مبانى مربعة وإن وجدت أمثلة فى أماكن صغيرة وأمثلة غير ضــخمة. ولكن المعمارى البيزنطى طور استخدام المقرنصات وبرع فى اســتخدامها بل أصبحت المبانى ذات القباب المتعددة فى المبنى الواحد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أياصوفيا أفضل مثال على ذلك.

الطريقة الثانية: استخدام الـــ Squinches

وهــى طــريقة لــتحويل المبنى المربع إلى شكل مثمن ثم يعلو هذا الأخــير قــبة، وكانــت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة فى أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحول المبنى إلى أربعة جوانب مبنية بالعقود يملأ مــا بيــن هــذه الجوانب والتى أخذت شكل مثمن فارغ بعد ذلك بصفوف منــتظمة تأخذ الشكل الدائرى من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائرى أو القبة الدائرية عليه بعد ذلك.

وتشــير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقى من منطقة فارس حيث عثر علــى أقــدم الأمثلة فى "قصر نيروز آباد" والذى يرجع إلى القرن الثالث المــيلادى وانتشــر بعد ذلك فى الحضارة الساسانية. وهناك رأى آخر لـــ Strzygowski يــرجع اســتخدام الـــ Squinches فى بادئ الأمر إلى

مـــنطقة آرمينـــيا حيث استخدمت العوارض الخشبية فى الأركان فيتحول المبـــنى إلى الشكل المثمن ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

ثالثاً: البازيليكات المقببة The domed Basilica

مـــن أفضل نتائج استخدام القبة هى امتزاجها مع النظام البازيليكى أو التخطـــيط البازيلـــيكى. ويـــبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت فى آسيا الصغرى، حيث نجد فى هذا الطراز الكنيسة طولية على الطراز البازيليكى مع إضافة القبة أو القبو على صالاتها.
ومن أمثلة هذه المبانى أو الكنائس:

١ – كنيسة سانت إيرينى St. Irene فى القسطنطينية

وهـــى علـــى الطـــراز البازيليكى الضخم، فالمدخل عبارة عن خمس فـــتحات ضـــخمة يفصـــل بين كل منها حائط (Narthex) ثم يأتى الـــ (Esonarthex) الذى يأخذ الشكل المستطيل ويعلوه السقف على شكل قبو ثم الـــ Nave أو الصالة الرئيسية المربعة الشكل التى يعلوها قبة ثم الهيكل والجزء المقدس الذى يحتوى على حنية مضلعة الشكل.

نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والـــ Pendentives لحمل القباب.

٢ – كنيسة آيا صوفيا St . Sophia

بـــدأ الإمبراطور جستنيان فى بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالى خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لـــم يشـــأ جستنيان أن يبنى كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يمـــيل إلـــى ابـــتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of Tracies ببـــناء هذا الصرح الدينى الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى ويعد ذلك دليلاً واضحاً على مدى تقدم دارسى البناء فى آسيا الصغرى فى عهد جستنيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المبانى البيزنطية.

كـــان بـــناء كنيسة آيا صوفيا على الطراز البازيليكى المقبب أو الـــ domed Basilica ويبلغ طول هذا المبنى الضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أى أنها أعلى من قبة معبد البانثيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر.

وتعتبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة الجمال والتطور فى ذلك الوقت فقد كانت قبة ضخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة فى الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطى القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لابتكار ما هو ملفت وجديد.

ويصـــف لـــنا المـــؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخى عصر جستنيان أنه من شدة إعجاب جستينان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أى من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقدسة "St. Sophia".

غـــير أنه بعد حوالى عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشـــرقى مـــن المبنى نتيجة حدوث هزة أرضية فى إسطنبول وسقط جزء كبـــير مـــن القـــبة الضخمة فأمر جستنيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث

أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسات التى ترسو عليها القــبة وهــذه هى القبة التى مازالت قائمة حتى الآن، والتى استطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

وقــد اســتمرت الكنيســة فى الاستخدام كمركز للدين المسيحى لفترة طويلــة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣م القسطنطينية فتحولت إلــى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الآن.

وقــد جمعت كنيسة آيا صوفيا العديد من الأفكار المعمارية التى كانت موجــودة فــى ذلك الوقت بل هى تعتبر قمة المعمار البيزنطى فى مجال البازيليكات.

فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكى بالإضافة إلى وجود القــبة فــى المنتصــف علــى جزء مربع، إذن فهى كنيسة على الطراز Domed Basilica.

يــتقدم المبنى الـــ Atrium الضخم الأمامى المحاط بالـــ Porticus مــن الــثلاثة جوانــب، ثم الـــ Narthex والـــ Esonarthex ثم الصالة الرئيســية Nave والصـــالات الجانبــية الـــ Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيســية القبة الضخمة التى تستند على مبنى مربع سفلى، أو كأنه عبارة عن دعامات ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينها المقرنصات أو الـــ Pendentives التى تحمل قاعدة القبة.

وتســتند القــبة من الشرق والغرب على أنصاف قباب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعامات سفلية تخفف الضغط على الحوائط.

القــبة مــن الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل لجوية، وكما سبق أن وضحنا تفتح فى أسفلها النوافذ للإضاءة.

تقع الحنية فى الشرق أيضاً وهى مضلعة الشكل فى حين أن المعمودية فى الجنوب.

ويوجـــد بالفـــناء درج يؤدى إلى الطابق العلوى المخصص للسيدات. أضيف لهذا المركز الدينى بعد ذلك مجموعة من المبانى الدينية الملحقة به والتى كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسى، فنجد مجموعة من الكنائس الصـــغيرة أو Chapels الــتى تحيط بالمبنى والعديد من الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكـــان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبنى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد استغل جستنيان جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبـــنى فجـــزء كبير من الحوائط مغطى بألواح من الرخام بأنواع وألوان متعددة، كما زينت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت فى العصر التركى بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربى إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

رابعاً: التخطيط الصليبى

هـــناك مجموعـــة مـــن الكنائس البيزنطية اتخذت الشكل الصليبى فى تخطـــيطها الخارجى والصليب ــ كما أسلفنا القول ــ هو رمز مهم للديانة المسيحية.

ويـــتكون هـــذا التخطيط من مدخل وفناء فى معظم الأحيان، ثم صالة طويلـــة Nave وجناحيـــن Aisles جانبيين تفصلهما عن الصالة الوسطى الأعمـــدة. تنـــتهى هذه الأعمدة بصالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشـــمال إلـــى الجـــنوب يطلق عليها لفظ Transept، مع استمرار وجود

الأعمـــدة أيضاً بداخلها التى تقسم كل ذراع منها إلى صالة وسطى داخلية وأذرع جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية.

ويكون الصليب حراً أحياناً أى بدون أى مبانى محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المبانى المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك فى فينيسيا.

ويجب أن ننوه أنه نظراً لقدسية هذا التخطيط المعمارى فكثيراً ما كان يســتخدم لــتكريم الشــهداء والقديسين، بحيث يوجد أسفل المكان المقدس Presbetry مقــبرة للدفن Martyrium، أى أن الكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكا على الطراز الصليبى.

وكمــا ســبق القول فإن عصر جستنيان كان قمة فى انطلاق العمارة البيزنطــية وخاصة فى استخدام القباء والمقرنصات بشكل مكثف، فنلاحظ فى التخطيط الصليبى خمس قباب لتغطية سقوف الكنيسة أو أذرع الصليب الأربعة.

ومن أمثلة هــذا التخطيط:

كنيسة الرسل فى القسطنطينية

كنيسة سان مارك فى فينيسيا.

كنيسة سان فرونت فى فرنسا.

كنيسة سان جون فى إفسوس.

وقــد انتشــر فى الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكى الصليبى وهو الــ Trefoil. وهو نفس الطراز السابق البازيليكى الصليبى ولكن نجد أن الصالات المكونة للــ Transepts فى هذا الشكل تتحول إلى أنصاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهــذا الشــكل معــروف مــنذ العصر الرومانى كما فى Domos Augustana وأيضاً فى Triclinum فيلا هادريان.

وقـد اسـتخدم فـى بدايـة الفـن المسيحى فى بناء أحواض التعميد والأضـرحة ثـم استخدم بعد ذلك فى الكنائس الشرقية خاصة فى فلسطين وسوريا ومصر والعراق وأيضاً فى كنيسة بيت لحم.

وكانت هذه الحنايا الواسعة تساعد فى حمل ثقل القبة التى تغطى الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطى اتساع لمشاركة المصلين.

مما سبق يتضح أن الطراز الصليبى من أهم الطرز وأشهرها فى بناء الكنائس ولكن يجب أن ننوه أنه بالرغم من التطور الذى حدث فى العمارة البيزنطـية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية فى أماكن متفرقة تشترك كلها فى كثـير مـن الصفات، ولكن حاول المهندسون أن يعطوا أو أن يضيفوا من شخصـياتهم علـى هـذه المبانى فتنوعت أشكال المبانى المعمارية، هذا بالإضـافة إلـى أن الحكومة المركزية لم تكن فى معظم الأحيان من القوة بحيث تبسط نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا مـن الناحـية الفنـية مما أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحلـية أن تـنمو وتـترعرع وإذا أضفنا إلى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التى كانت قائمة فى ذلك الوقت والتى كان لابد أن كان لها تأثير وإن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى أفرع الفن المختلفة.

ومـنذ القرن السادس الميلادى عُثِرَ على مبانى دينية أو كنائس دينية تتخذ أشكالاً أخرى ــ غير السابق الحديث عنها ــ فنجد:

الـــ Tetraconch : بحيـث نجد فى هذا الشكل الكنيسة عبارة عن أربعة أضلاع نصف دائرية بحيث يكون الضلع الذى يستخدم كمحراب أقل قلـيلاً فى بعض الأحيان وفى مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما فى الكنيسة الصغيرة فى تونس.

خامساً: الكنائس ذات الطابع المختلط

أحياناً نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معمارى مختلط فيما بينها مثل اندماج الشكل الثمانى مع الشكل الصليبى أو غيرهما.

فنجد فى كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصية واضحة جداً وهذا أمـــر طبيعى فالمشاكل المعمارية كانت قد أزيلت معظمها ووصل التطور المعمـــارى إلـــى درجـــة كبيرة، وظهر تمكن المهندس، كل ذلك ساهم فى تكويـــن أو بناء هذا النوع من الكنائس الضخمة التى كانت تجمع أكثر من طـــراز مـــن شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا فى آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البازيليكى والطراز الصليبى.

وتجمع كنيسة الرسل فى سالونيك والتى ترجع إلى القرن الثالث عشر تجمع ما بين الطراز المربع والبازيليكى. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع فـــى اســـتخدام الأسقف المقببة والمقبية والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزءً من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة.

أيضـــاً مـــن أهـــم مميزات الكنائس فيما بعد القرن العاشر الميلادى الزخارف الخارجية التى تزين الحوائط الخارجية من الكنيسة بالإضافة إلى الألوان.

وهـــذه الـــزخارف كلها ذات تأثير شرقى من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهـــرة لم تلق قبولا كبيراً فى القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألوفة.

أشكال الأسـقف

كانت الكنائس تغطى فى العادة بثلاثة طرز من السقوف:

سقف خشبى – سقف على شكل القبو – سقف على شكل قبة.

السقف الخشبى: كانت الكنائس تغطى فيه بعوارض خشبية مأخوذة من جـذوع الأشـجار وكانت هذه العوارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل وكان هذا السقف يغطى فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت العوارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً فى الغرب حيث تكثر الأشجار ولهـذا فقد كان اقتصادياً فى تكاليفه مقارنة بالطرازين الآخرين وهما القبو والقبة إلا أن هذا السقف ـ بالرغم من ميزاته الاقتصادية ـ كان له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول العوارض نفسها وبالتالى أدى إلى الحد من اتساع الصالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً. حقيقة أنهم توصلوا إلى إيصال العوارض طولياً وكذلك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول الهـائل إلا أن هـذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تماماً فبقى هذا الاتساع محدود.

كذلـك أن عمـل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومنها الحريق أو تسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدى إلى انهيار المبنى كله.

السـقف على شكل قبو: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحريق إلا أنه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالى يسبب ضيق المساحة الداخلية من الصالات.

بالنســبة للكــنائس ذات الصالة الواحدة فإن المشاكل التى كانت تقابل المهــندس المعمارى كانت ضئيلة فضغط القبو على الجدران الجانبية كان يقابله دعامات يعلوها عقود وكانت تلك الدعامات والعقود تحمل حافة القبو وهذا الطراز من الأسقف استخدم خاصة فى الشرق.

تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كانــت القــبة فيما قبل تستند على دعامات ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعامات، ولذا فكانت القبة فى الكنائس المسيحية الأولــى تمــثل تجارب آلاف السنين السابقة ففى السقف المخروطى الذى يعــرف باســم كنز أتريوس **Tresure of Atrius** حيث كانت المساحة محــدودة للغايــة نظــراً لاستخدامها قطع حجرية صغيرة موضوعة فى صفوف مائلة إلى الداخل تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط.

ولقد تطورت شكل القبة واتخذت شكلها النهائى فى المبانى العامة من العــالم الــرومانى ولعل من أجمل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث اســتندت القــبة علــى حلقــة دائــرية واسعة استندت بدورها على عقود ومشكاوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

مــن المعروف أن قطر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة فى العمــارة الرومانــية عنصراً ثانوياً إلا أنها فى العمارة المسيحية أصبحت عنصراً متحكماً فى بقية أجزاء عمارة هذا المبنى أو ذاك، فأصبحت تتحكم فــى ضــرورة وجــود الدعامات أو الأعمدة وسمك الجدران ومشكاوات ودعامات أخرى ثانوية أو مساعدة.

وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل فنية كثيرة من أولها:

صـــلة المادة المستخدمة فى البناء بالوزن نفسه بمعنى أن المادة الأقل ثقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار سبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالى فقد كان يتطلب سمك أكبر فى الدعامات وفى الجدران الحاملة للقبة، لذلك نَوَّعَ المهندسون فى طريقة بناء القبة ذاتها فقـــد استخدموا أحياناً لبناء القبة قطع حجرية صغيرة مترابطة ــ بواسطة المونـــة ــ ولكـــنها مدعمة فيما بينها بصفوف من الطوب حتى يمكن أن تتماسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط ثقل القبة فوق نقاط معينة.

وكـــان بناء القبة يتم بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أمفورات متداخلة الواحدة فى الأخرى على شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهى بهـــذا تعطـــى القبة شكلاً أكثر انسيابية فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة فى هذه الحالة تكون أخف وزن من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة فى بناء القبة لابد وأن تتناســـب مع ضغط القبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أى الأحوال عندما يصـــبح ســـمك الجـــدران الجانبـــية غير كافى لتحمل ثقل أو ضغط لجأ المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معمارية مختلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

وفى القباب الرومانية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خـــارج الجـــدران موضـــوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل فى ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

أمـــا المهندسون المسيحيون فقد فضلوا تغطية القبة بغلاف خارجى أو تـــركها بـــدون غـــلاف مع تقويتها بدعامات قوية مثلما فى كنيسة القديسة صوفيا فى سالونيك وكذلك سانتا إيرينى وسان سرجيوس وسانتا صوفيا فى القسطنطينية.

وتكـــون مجموعة العقود التى تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجـــب أن ننوه هنا إلى الصعوبة التى قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة أى ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائرى تستند عليه القبة.

فـــى الـــبداية حاول المهندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً فى زوايا المربع أو المستطيل وبالتالى تحويله إلى شكل دائرى كما فى كنائس سوريا إلا أن القبة فى هذه النماذج كانت مشوهة الشكل.

هـــناك طـــريقة أخرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهى بوضع عقـــود عند الزوايا لنفس الغرض أى لتحويل المربع إلى شكل دائرى مثلما ضـــريح قصر دقلديانوس وفى القصور الفارسية وفى كنيسة سان جيوفانى فـــى نابولى من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر فى مصر.

أمـــا الطـــريقة المـــثلى لتحويل المربع إلى شكل دائرى فقد تمت عن طـــريق اســـتخدام المقرنصـــات (عنصر معمارى مثلث الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالى حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل مستدير.

ثـــم تطـــورت هـــذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة فى البداية قليلة الارتفـــاع ثم أصبحت بعد ذلك أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالى لإضاءة المكان من الداخل.

هذه هى التطورات فى بناء القبة التى انتشرت سواء فى كنائس الشرق أو الغـــرب فـــى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الأعمدة والدعامات بالتناوب لكى تسند العقود التى تحمل القباء.

أحـــياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معمدة ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقـــيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها إما قباء أو قباب التى يسهل إرساءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى وأقصد به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة الكنائس المختلطة التى أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

الزخارف المعمارية

تميز الفن فى القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية الرومانية فى المرحلة الأولـــى وهى تأثيرات كلاسيكية متأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب.

المـــرحلة الثانـــية مـــنذ اتخاذ الدين المسيحى ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهى فترة ازدهار الفن البيزنطى والقبطى.

المرحلة الثالثة بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور فى الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبى الثانى وهى فترة ازدهار مرة أخرى.

واتســـمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعض المبانى الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المـــبانى القديمـــة والـــتى على الطراز اليونانى والرومانى وهى الكنائس الجديدة.

وكـــان الفـــنان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانـــت العناصر اليونانية الرومانية فى بداية الفن البيزنطى لا تزال تعيش بداخلـــه فكـــان يـــنفذها لأنه تعود عليها وإن كنا نلاحظ فى هذه الفترة فى النصف الثانى من القرن الخامس ونتيجة لرسوخ الدين الجديد أضاف الفنان إلـــى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فـــنجد العمود فى تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعامات.

أمـــا العمـــود فـــى فـــترة جســـتنيان وهـــى الفترة التى وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية إلى أوج عظمتها كما كان الإمبراطور نفسه محباً للـــتطور والابتكار كما رأينا فى كنيستى أياصوفيا وسيرجيوس وباخوس. وأكـــبر دلـــيل علـــى تطـــور فـــن المعمار فى هذه الفترة هو كيفية إبداع المهندســـين فى استخدام المقرنصات والقباب فى تغطية المساحات المختلفة المـــربعة والمستطيلة والتى انتقلت بعد ذلك فى عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمـــبراطورية. وكـــان جستنيان من أكبر مشجعى الفنون عامة ليس فقط داخـــل العاصـــمة بـــل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيتال St. Vitale فى روما وسانت كاترين St. Katherine فـــى ســـينـــاء، فالتجديدات القليلة التى حدثت فى القرن الخـــامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبيراً فى فترة قصـــيرة مـــثلما حـــدث فى النصف الأول من القرن السادس الميلادى فقد أرسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطى، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطى حتى القرن الثالث عشر الميلادى. فمن أشـــهر الابتكارات التى أضافها جستنيان على بدن العمود تلوينه بالفريسكو حيث يغطى العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من

الـــزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو فرعى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجزاء يأخذ كـــل جـــزء مـــنها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجزاج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

تـــرجع أشهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرار الشكل الكورنـــثى مكونـــاً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثانى مسطح على تاج العمود والثالث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشـــكل الكورنثى القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

تيجـــــان الأعمدة

كانـــت تيجان الأعمدة منتشرة فى الفن البيزنطى ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً فى أشكال التيجان على غير المألوف فى الفنون السابقة.

بالنســـبة للمـــرحلة الأولـــى كانت ورقة الأكانثوس Acanthos هى المســـيطرة فى تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الرومانى وقد استخدم فـــى الـــبداية نفس الشكل التاج الرومانى، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

١- فى البداية سيطر التاج الرومانى ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً مـــن أن الـــثلاثة صـــفوف لورقة الـــ Acanthos كانت مفتوحة للخــــارج فالآن أصبح الصف العلوى مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج .

٢- ظهـــر شكل المروحة حيث تكون ورقة الـــ Acanthos ملتصقة ببدن التاج تماماً.

٣- الأوراق الـــتى كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو التى تخرج منه ورقة الـــ Acanthos.

٤- ظهـــر شـــكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خاص بمصـــر القبطـــية، مـــثلما نجد هذا الشكل فى بلاد أخرى فى الفن البيزنطى، وإن وجد يكون ذلك تأثيراً مصرياً.

٥- ظهـــرت به تيجان الجزء العلوى منها بصور حيوانات أو رموز مسيحية، والجزء السفلى عبارة عن ضفائر مجدولة ببعضها.

٦- ظهـــرت أيضـــاً تـــيجان لأوراق الـــ Acanthos وكأنها تدفعها الرياح فتظهر بصورة ملتوية.

٧- بعد ذلك تجردت ورقة الـــ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من الثقوب المتتالية .

٨- اســـتمر الفنان فى تصغير ورقة الـــ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال لولبية.

٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.

١٠-ظهـــرت بـــه تيجان على شكل السلة سميت بتيجان السلة أو الـــ Basket.

١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عناقيد عنب.

الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

ظل الجزء الذى يعلو الأعمدة فى المبانى المختلفة ـــ سواء بيزنطية أو قبطية ـــ من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغير ملحوظ سواء فى الحمّـــال Architrave أو غـــيره مـــن الأجـــزاء المعمارية المكونة للـــ Entablature.

الأفاريـــــــــــز

وهـــى الأجـــزاء الـــتى تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانـــية أو هندسية متنوعة، تحت كل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن أبرز العناصر النباتية التى استخدمت على الأفاريز أوراق الـــ Acanthos الرومانية التى أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التى صـــورها بطرقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنب كمبانى حيث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهـــار والفواكـــه وأحـــياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتابعة.

وإمعانـــاً فى الزخارف الزائدة التى يتميز بها الفن المسيحى بوجه عام فلديـــنا مجموعة الأفاريز التى تتميز بزخارفها المتنوعة المتتابعة المختلفة مـــثل ورقة الـــ Acanthos وورقة العنب المنحوت داخل دوائر متتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أما فيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها أشـــكالاً هندسية مثمنة أو سداسية الأضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على

زخـــارف نباتـــية مـــثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمى أو صليب.

أحـــياناً كانت الوحدات الزخرفية المتباينة الأشكال تصف رأسياً مثل الجدائـــل والمايـــندر والأزهـــار، أوراق الكروم وعناقيد العنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية، اللؤلؤ والصلبان وكلها فى النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحى التجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

اتصـــفت أيضـــاً روح الفنان فى ملئ الفراغات فى المنحوتات بنشر الوحـــدات ســـواء البيزنطـــية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على السطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة فى الفترة الأولى للفن المسيحى كثيراً عن مثـــيلاتها فى العصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذى عرف فى الفن البيزنطى.

ظهـــر شـــكل آخر انفرج فيه المثلث من أعلى وابتعدت الجوانب عن بعضـــها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائرى صور عليه بعض المشاهد الأســـطورية أو بعـــض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فنحتت ببعض النـــباتات المعروفة مثل ورقة الـــ Acanthos أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart والزهرة Rosette.

ثـــم ظهـــرت بعد ذلك الواجهة المكسوة وزخرفها الفنان بموضوعات متـــنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدفة التى تعتبر من الموضوعات الشائعة فى الفن المسيحى بصفة عامة.

المشكاوات Niches

استخدمت المشكاة فى العمارة المسيحية لغرض زخرفى أو دينى، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطوانى يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائرى أو واجهة مثلثة فى منتصفها قوس نصف دائرى ومثلثان جانبيان.

تعتبر زخرفة الصدفة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكاوات. وقد كانت تضاف إلى الصدفة فيما بعد وفى عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب فى منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدفة زخرفت المشكاوات فى أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق الغار والعنب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكاوات كصورة إحدى حوريات البحر وهى تمتطى حيواناً بحرياً.

كما يتضح الأتجاه الزخرفى الهندسى المبالغ فيه أعلى المشكاوات والمتمثل فى انتشار الزخارف الهندسية واللولبية والجدائل، والتى يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكاوات والتى كانت من الموضوعات المحببة فى الفن البيزنطى.

الفسيفساء البيزنطية

بالـــرغم مـــن أن كلمـــة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجـــدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والعجائن الملونة أو بعض الأحجـــار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفساء البيزنطى فإننا نعنى بذلـــك الـــنوع الثانى فقط نظراً لأن النوع الأول الذى استخدم فى زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة فى العصر اليونانى الرومانى إلا أن استخدامه فى العصر البيزنطى كان قليلاً للغاية.

وانـــتقال الفسيفســـاء إلـــى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثانى الميلاديـــن حيث عثر بمدينة بومبى على مشكاوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية.

ومـــنذ القرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسيفساء فى تغطية الســـقوف والجـــدران . ومـــنذ القـــرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هى العامل الفاصل فى زخارف المساحات الواسعة من الجدران والســـقوف واستمرت على هذا المنوال حتى القرون المتأخرة من العصر البـــيزنطى وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيفساء.

طـــوال تلـــك القرون التى استخدم فيها الفسيفساء فى الفن البيزنطى، كانـــت الموضـــوعات المســـتخدمة فيه ذات طابع دينى بحت لتحقيق عدة أهـــداف منها جعل تلك الكنائس لا تقل بهاءً ولا ثراءً عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو من الإنجيل (العهد الجديد) دون

الحاجـــة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون متابعة هذه الطقوس بعـــيونهم وآذانهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من الفسيفساء موجودة فى كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتى ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ – ٥٤٦م حيـــث مـــثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهـــدف الرئيســـى من استخدام الفسيفساء فى تعليم الجهلاء من المسيحيين دقـــائق الديانة المسيحية عن طريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إبهار المشاهد بهذا الجمال الفنى المتضافر مع الأغانى والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم الفضفاضة الراقية للتأثير على نفسية المسيحيين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير فى القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكـــان لانـــبهارهم بهذه المظاهر فى كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر فى اتباعهم المذهب الأرثوذكسى كدين رسمى للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجزاء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الـــذى يصـــور إمـــا الصور الشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت فى ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطـــابع المركـــزى بكل ما يصحبه من استخدام القباب والقباء حيث كانـــت مسطحات هذه القباب والقباء مكاناً مناسباً لتغطيتها بالفسيفساء ذى القطع الزجاجية والتى ينعكس عليها الأضواء بشكل يؤثر فى الناظر أكثر مـــن استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكى حيث توزع الأضواء فى أماكن محددة.

الأسلوب الفنـــــى

بالنسبة للأسلوب الفنى المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطى يمكننا القول أن هـــناك ثلاثـــة عناصر فنية أثرت فى تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هى:
العنصر الهللينستى ثم العنصر السريانى (أى السامى) ثم العنصر الشرقى.

العنصر الهللينستى

بالنســبة للأســلوب الفنى الهللينستى فإن هذا التأثير يبدو من خلال تــدرج الألوان التى تعطى عمق فى المنظور والتى صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السريانى

يــبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامى والتى تكتسب قدرتها علـــى التأثير من استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثــيرات المخــتلفة. فعلى سبيل المثال عند تصوير السيد المسيح صوره الفــنان كملــك قــوى الرهبة ملتحى يتشابه فى مظهره مع صفات الآلهة الكــبرى الفارســية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثانى من التأثير يمكنــنا القــول أن عمق المنظور لا أثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيســية تكتســب طــولاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما فى الموضوعات الأفقية فإن الشخصيات الهامة تصور فى الوسط، أما الثانوية فهى هامشية فى جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقى

بالنســبة للعنصــر الثالث فى التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح فى الفسيفساء الزخرفى وليس المصور. ومثلما فى كنيسة القديس كونســتانزا Constanza أو فى كنيسة الواحة الخارجة بمصر حيث يرى فــى حنية الكنيسة ثمانى نجوم مكونة شكل ثمانى وهو شكل مكرر فى كل حنية. هذا التأثير الشرقى يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضوعات المصورة وهى خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخراف فى بيئة نباتــية وصــورة العنقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديســان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام.

وهــذه العناصــر الزخرفية ذات أصول من الديانة المازية. على أى الأحــوال فإنــه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطى ثلاث طرق:

طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

الطريقة الأولى

هــى اختــيار مشهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهللينستى.

الطريقة الثانية

هى سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث فى شكل متتابع وهذه الطريقة مرتــبطة بالــتراث الســريانى حيث استخدم فى سوريا منذ القرن الثالث الميلادى.

الطريقة الثالثة

فهــى توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

مراحل تطور الفسيفساء البيزنطى

المرحلة الأولى

وتمتد من من القرن الرابع إلى القرن السابع ويمكن تتبع هذه المرحلة فى روما، رافنا، سالونيك.

بالنســبة للفسيفســاء يمكــن تتبعه فى إيطاليا من خلال أمثلة له فى كنيســة القديــس Constanza بــروما حيــث صور فوق القبة الكاملة الاستدارة مناظر من التوراة محاطة بفهد، أما الحلقة التى تستند عليها القبة فهــى مقســمة إلى ١٢ جزء كل أثنين منهما متقابلان متشابهان تسودهما الــزخارف النباتــية والحيوانية ويلاحظ هنا أن الخلفية بيضاء وفى عصر لاحــق ستصبح ذهبية فى كنيسة St. Maria Maggiore (معناها القديسة ماريــا الكبرى) ويوضح الفسيفساء الأقدم فى صالة البازيليكا والتى ترجع إلى القرن الرابع مشاهد من التوراة خلفيتها بيضاء. أما الفسيفساء الموجود فــوق قــوس النصر مصور عليه مشاهد من الإنجيل، وفى هذا الفسيفساء يلاحظ أن عناصر ما يطلق عليه الفن البيزنطى قد بدأت فى الوضوح.

أمــا فسيفســاء الهيكل بكنيسة Cosmo and Damian من ٥٢٦ – ٥٦٣م فهى توضح تطور الأسلوب البيزنطى، حيث صور المسيح ملتحياً، الملابــس مصورة بالطريقة الخطية البيزنطية، الوجوه والأجسام تميل إلى الاستطالة. أما فى رافنــا كنيسة St. Vitale (٥٢٦ – ٥٤٧م) فإلى جانب

صـــورة المسيح بدون لحية نرى مشاهد من البلاط الإمبراطورى تتوسطه الإمبراطورة ثيودورا توضح الأسلوب البيزنطى بعناصره الشرقية خاصة بالنسبة لشكل الحلى وأيضاً الطابع العام والميل لاستطالة الأجسام.

أمـــا بالنسبة لسالونيك فى بلاد اليونان فقد وصل إلينا أمثلة كثيرة من الفسيفساء البيزنطى تظهر مستوى فنى أكثر مما هو فى إيطاليا ويظهر هذا من عمل قطع الفسيفساء ومن القدرة على تدرج الألوان بها ولعل من أجمل قطـــع الفسيفساء تلك الموجودة Hosios David وهى مصورة بالطريقة القديمة فالمسيح هنا غير ملتحى.

أمـــا فـــى فسيفساء كنيسة St. Demetrius من القرن السابع والتى تصور هذا القديس فيظهر الالتقاء بين الفنين الهللينستى والسريانى.

المرحلة الثانية: العصر اللأيقونى

مـــن القرن السابع إلى القرن التاسع (عصر اللأيقونية) و يمكن تتبعها فى سوريا.

يرجع العصر اللأيقونى إلى القرن الثامن الميلادى. ويتميز الفسيفساء بـــه بعدم ظهور الموضوعات المصورة وإنما فقط عناصر زخرفية يغلب عليها الطابع النباتى والمعمارى أو أحدهما فى مشاهد توضح قمة الاندماج بين العناصر الفنية الهللينستية والأخرى الفارسية وبالرغم من تعدد الأمثلة على هذه النوعيات من الفسيفساء فى تلك الفترة إلا أن أحسن الأمثلة يوجد فـــى دمشق بسوريا حيث نشاهد مناظر طبيعية يغلب عليها الطابع الخيالى مـــثل إيهاء معمدة، بازيكليات، أبراج، مشكاوات وغيرها وتصوير نباتات العنـــب الملتفة حول الأعمدة والأشجار بينما فى العمق معبد هللينستى مع

وجـــود نافورات. وكل هذه العناصر ممثلة بدقة متناهية روعى فيها تدرج الظلال لإضفاء مزيد من عمق المنظور على المشهد برمته.

المرحلة الثالثة

مـــن القـــرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادى فى بلاد اليونان والقســـطنطينية وهى الفترة اللاحقة للعصر اللأيقونى حيث تتميز باكتمال عناصـــر الفـــن البيزنطى الذى أصبح يغطى مساحة واسعة من العالم من روسيا حتى صقلية بالإضافة إلى غرب آسيا الصغرى وبلاد اليونان. ومن أهـــم مميزات الفسيفساء البيزنطى فى هذه الفترة هى الاستطالة الملحوظة للشخصـــيات المصـــورة لأحـــداث مأخوذة من الإنجيل مع إضافة الألقاب والأسماء لتلك الشخصيات مكتوبة بحروف يونانية شكلت جزء هام مكمل للأحداث المصورة. كذلك يلاحظ هنا أن الخلفيات ذهبية والألوان قاتمة وإن كان بها لمعة خاصة. بمعنى آخر كانت فسيفساء هذه الفترة ذو طابع دينى بحـــت هدفه توضيح قصة الإنجيل. وكمثال لهذه الفترة الفسيفساء الموجود فـــى Daphni فى بلاد اليونان والقسطنطينية Constantinople ومدينة نيقـــيا Nicaea وفـــى كنيسة Cefali بصقلية. فمثلاً فى كنيسة Nicaea صـــورت العـــذراء وهـــى تحمل طفل كرد فعل للحرب اللأيقونى أما فى فسيفساء كنيسة Daphni صور المسيح فى قمة القبة وحوله صور الرسل.

أمـــا فى فسيفساء Torcello فقد صورت العذراء وهى تحمل المسيح طفلاً ويظهر روعة هذا الفسيفساء وانفراد صورة العذراء مع خلفية ذهبية دون أن يصاحب هذا المنظر أى نوعية أخرى من الزخارف .

أمـــا الفسيفساء الموجودة بالرمو بصقلية فيصور الأميرال جورج عند قدمـــى العـــذراء. ويصور فسيفساء كنيسة Cefali المسيح وأسفله العذراء بينما فى الحلقة السفلى من الهيكل صور الرسل.

المرحلة الرابعة

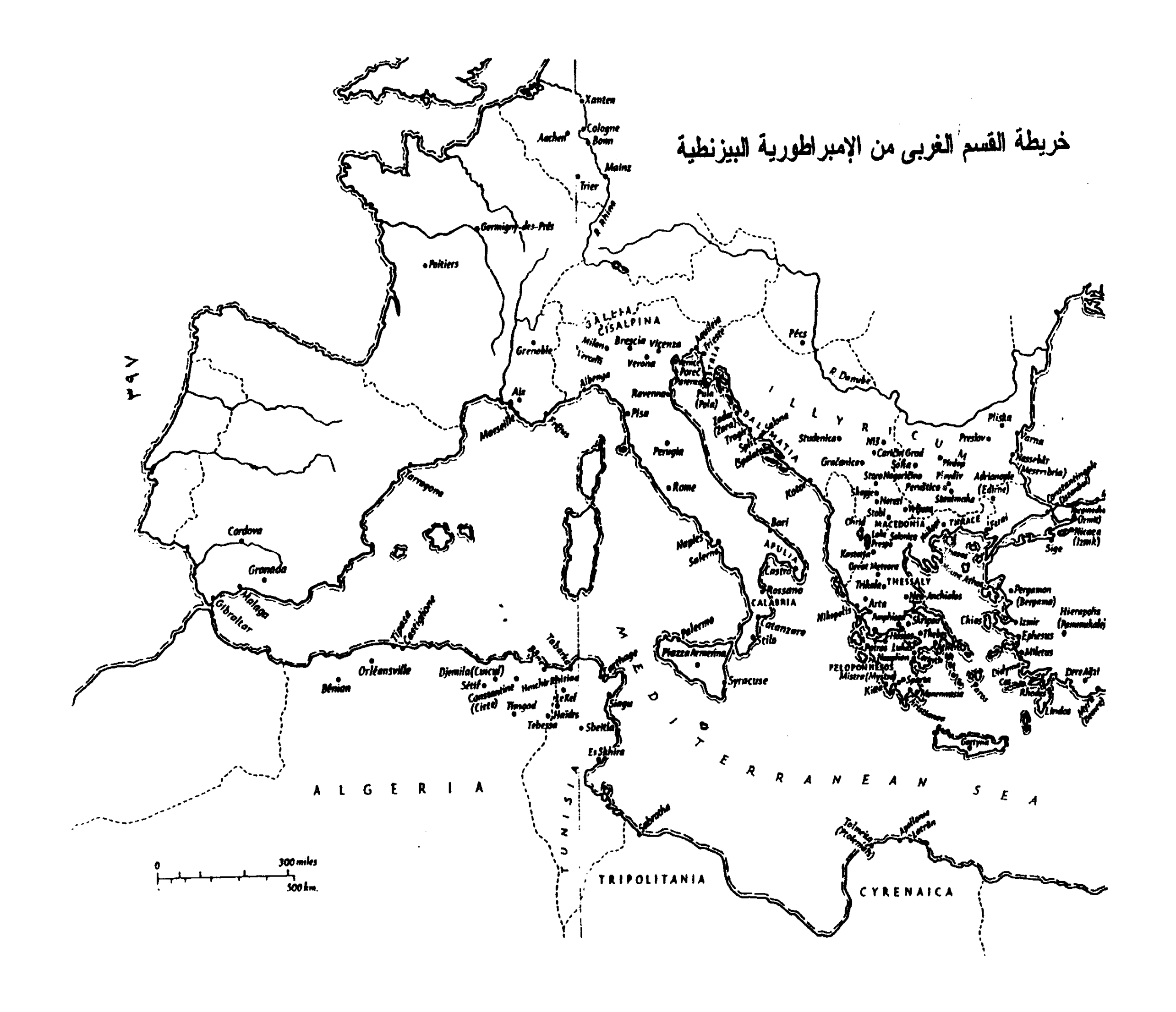
مـــن القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر ويمكن تتبعها فقط فى منطقة القسطنطينية.

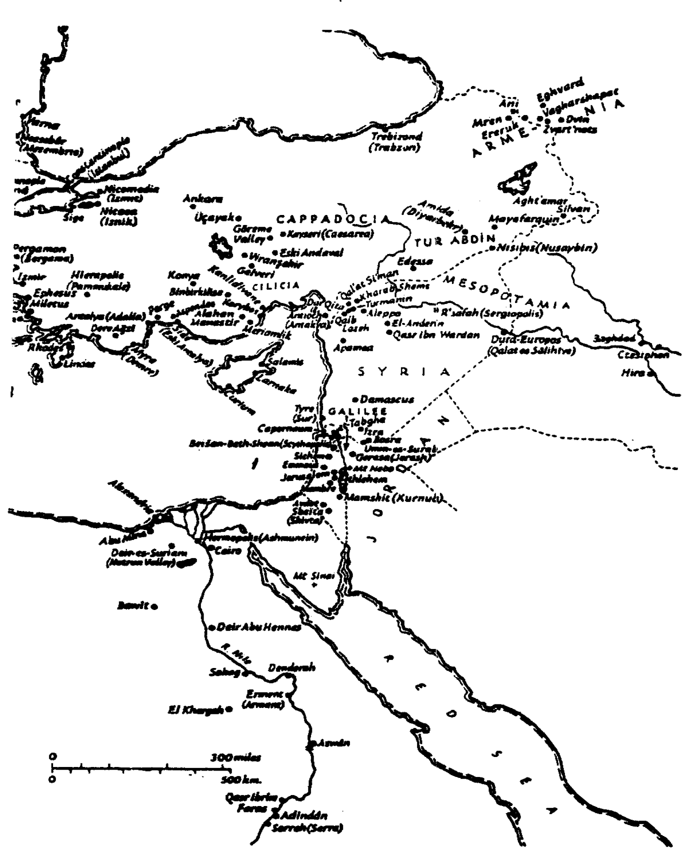
وهى آخر مرحلة من الفسيفساء البيزنطى ويمكن تتبعها من خلال قطع الفسيفساء التى ترجع إلى القرن الرابع عشر ويلاحظ أن الفسيفساء من هذه الفـــترة كـــان قد تخلص من العناصر الفنية المبالغ فيها والتى ميزت الفن البـــيزنطى مـــثل الاستطالة وغيرها وهنا نجد إضاءة جديدة، حيوية أكثر، اهتمام بالعوامل الإنسانية والتى أضيفت للفكرة الدينية.

لوحات الفنون البيزنطية

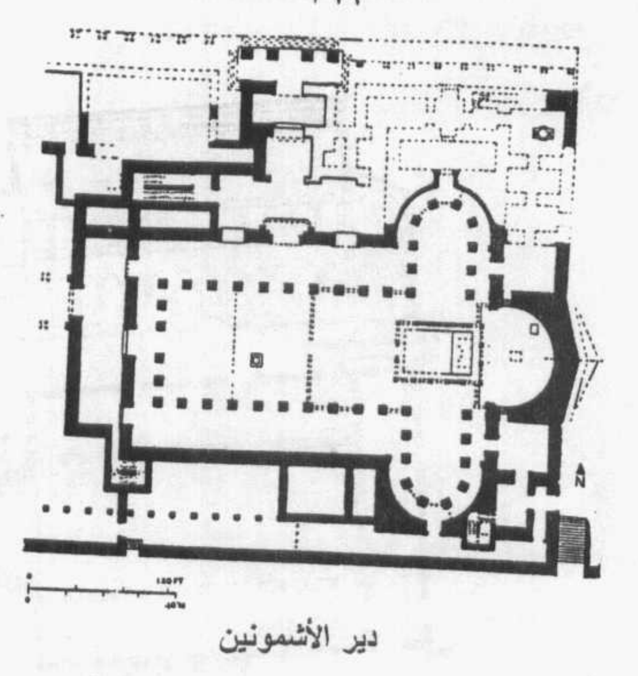


خريطة القسم الغربى من الإمبراطورية البيزنطية

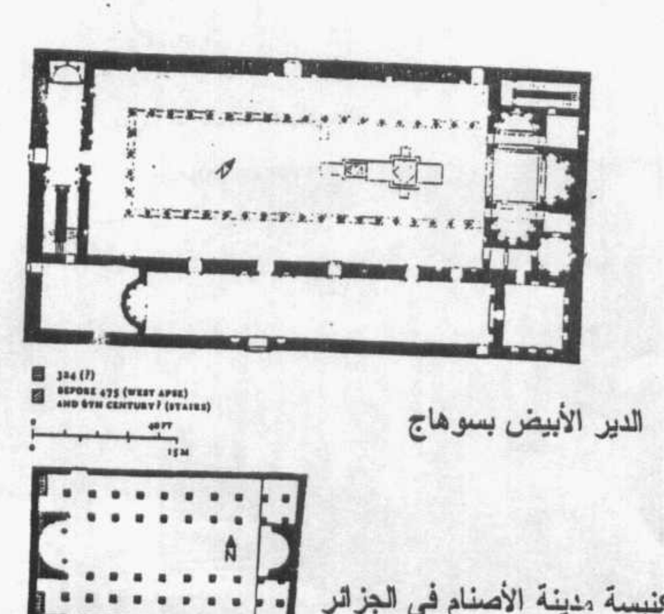




خريطة القسم الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية

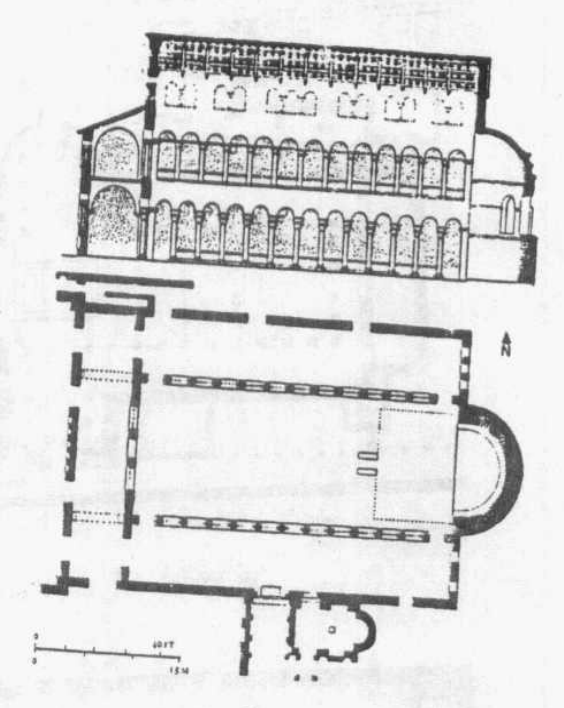


دير الأشمونين

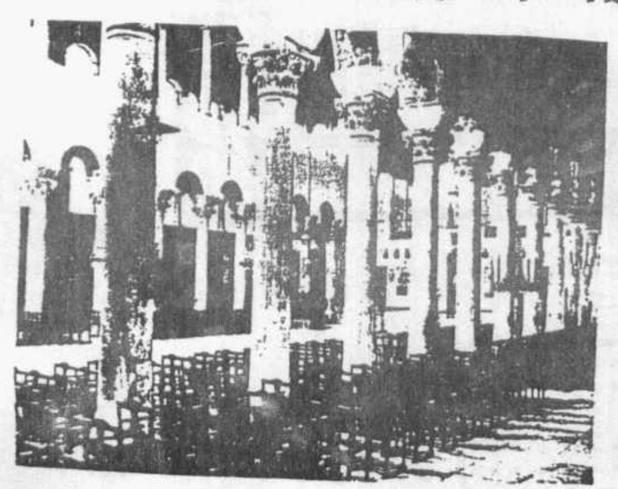


الدير الأبيض بسوهاج

كنيسة مدينة الأصنام فى الجزائر

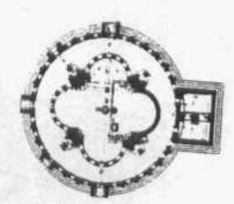


بازيليكا مدينة سالونيك

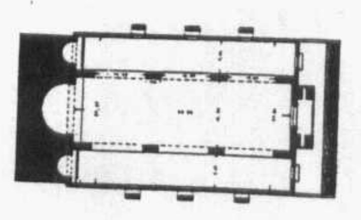




بازيليكا مدينة سالونيك من الداخل



كنيسة سان جريجورى فى أرمينيا

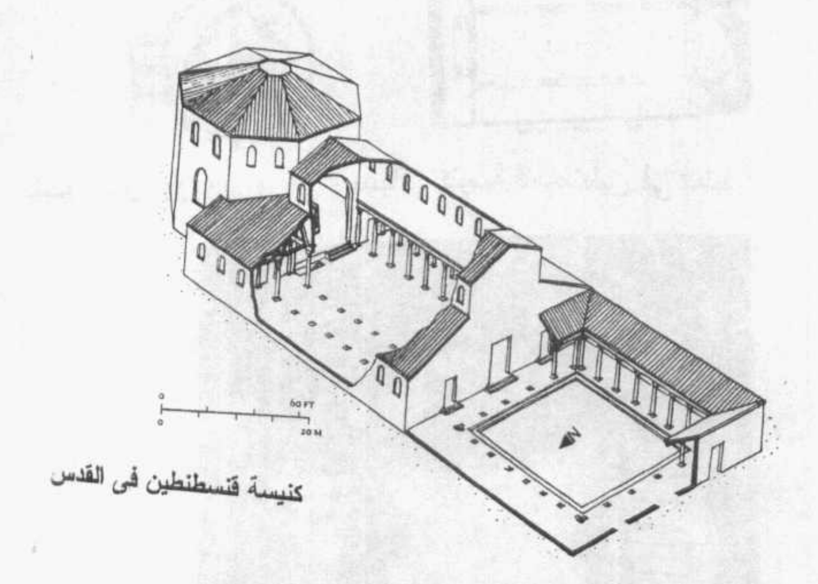


كنيسة قنسطنطين فى بعلبك

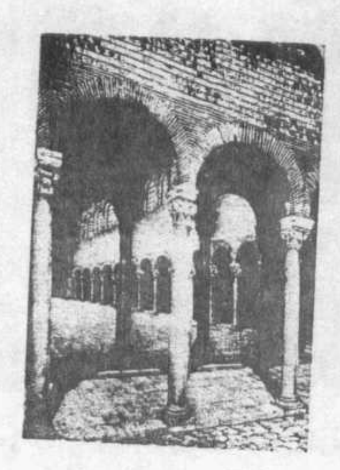


كنيسة سان كونستانزا فى روما

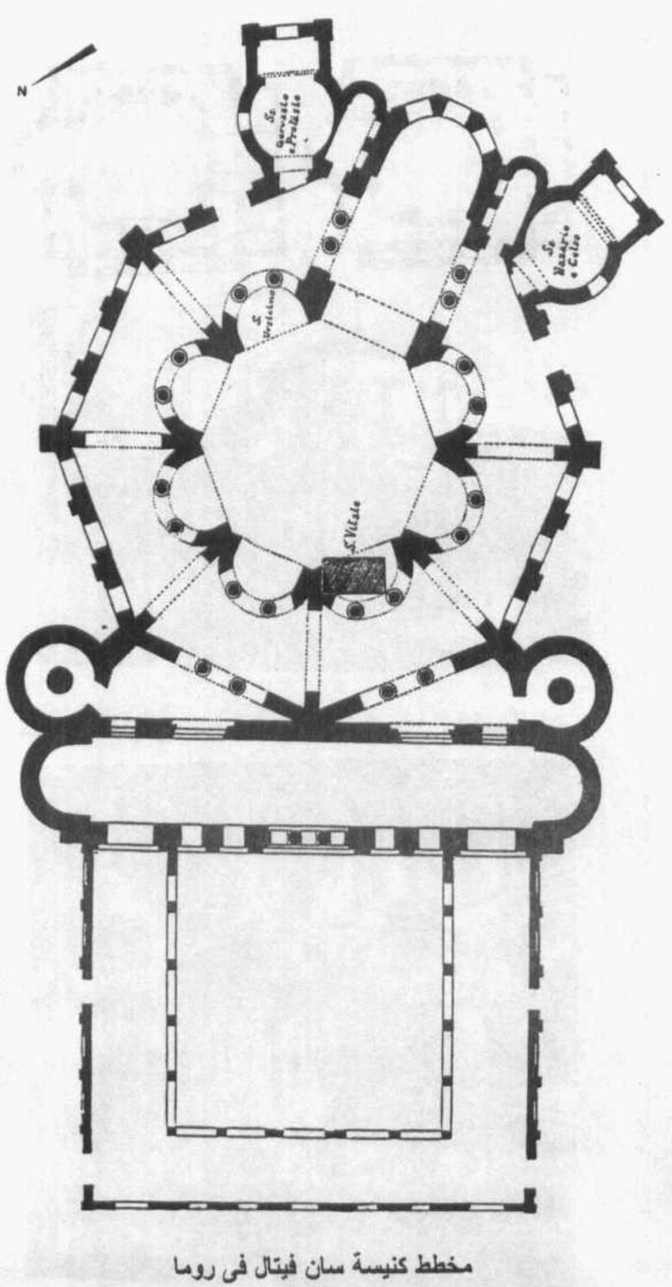
كنيسة بصرى فى سوريا



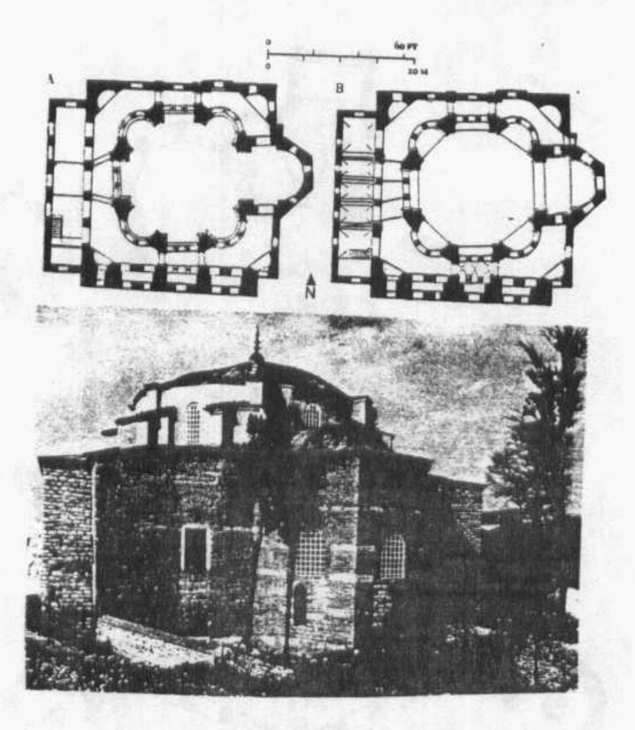
كنيسة قنسطنطين فى القدس



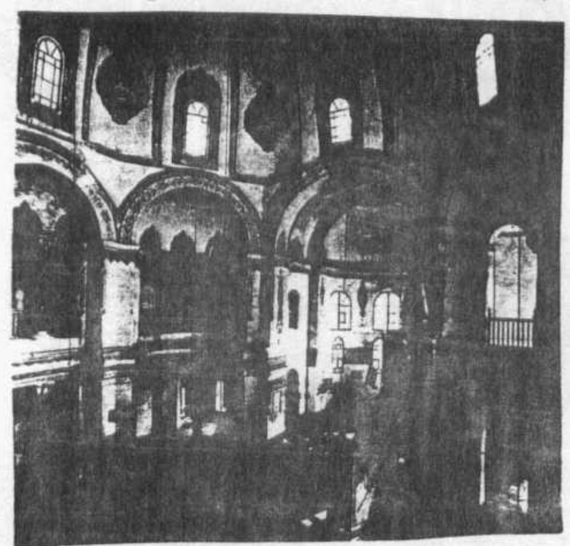
كنيسة سان فيتال فى روما

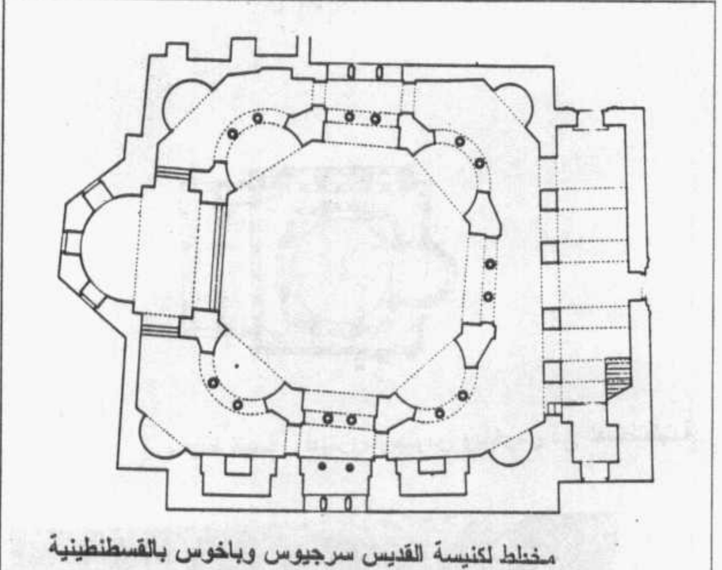


مخطط كنيسة سان فيتال فى روما



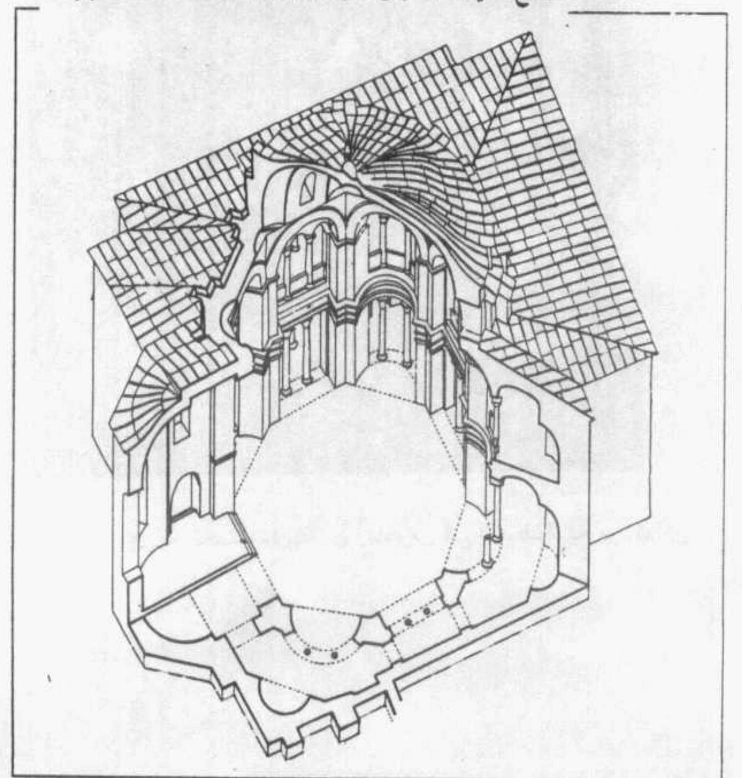
كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

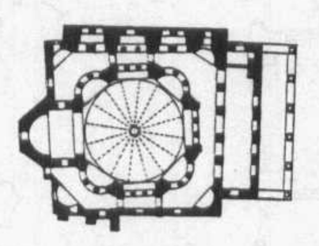




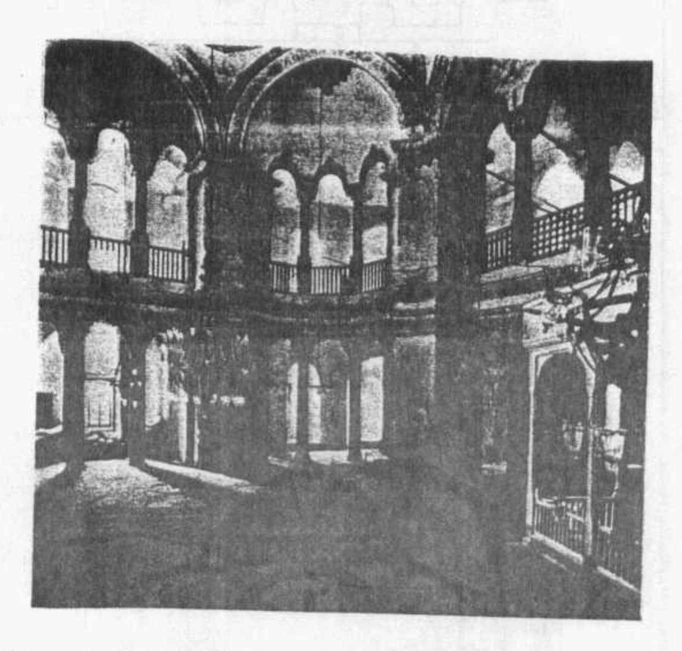
مخطط لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

مقطع لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

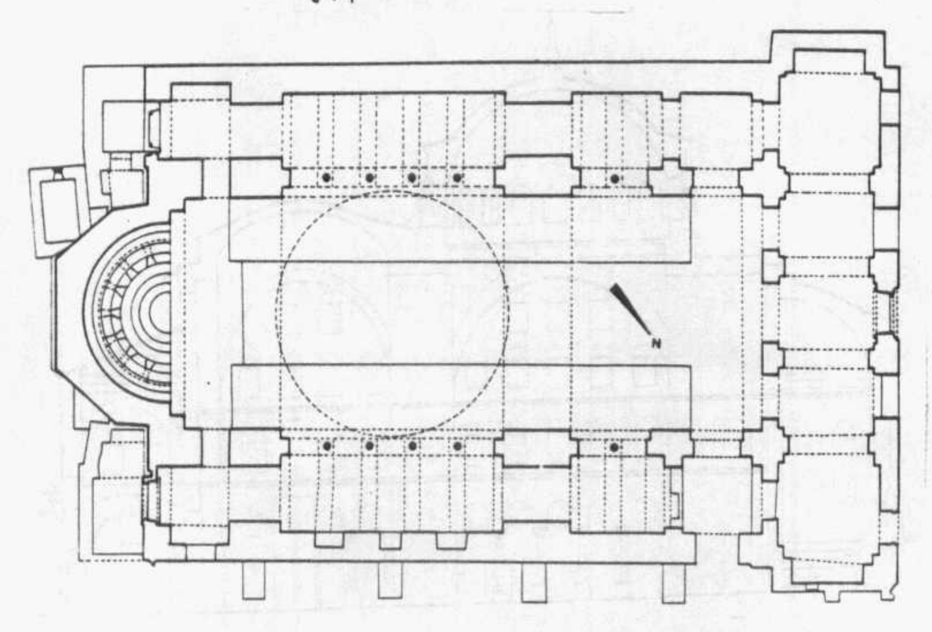




مخطط كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية



كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية من الداخل

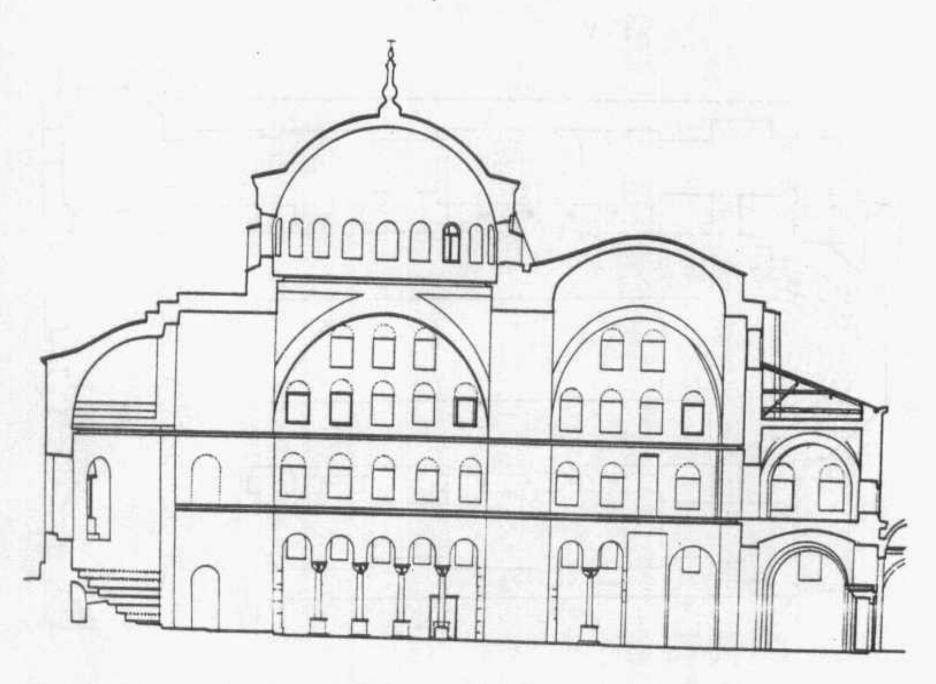


0 5 10 m.

مخطط كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية

حنية كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية

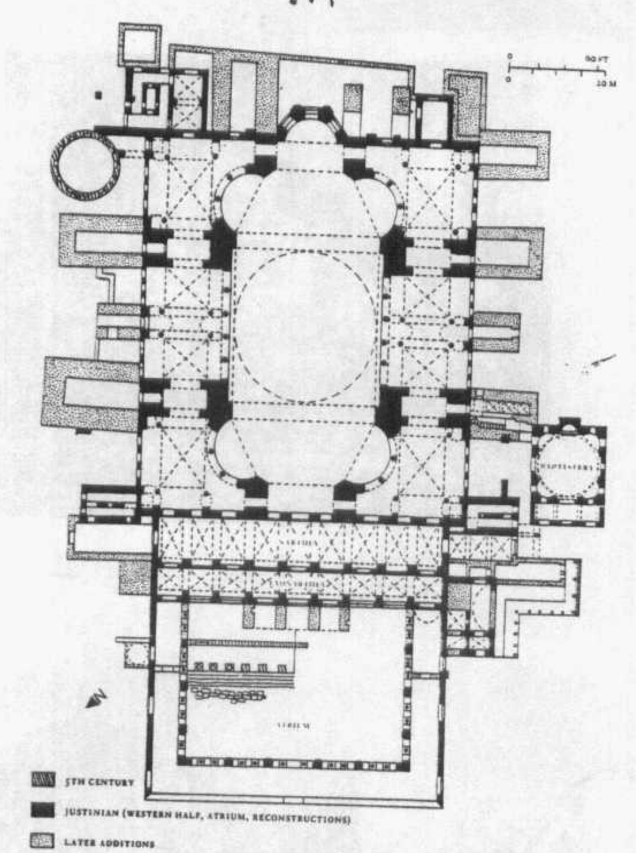




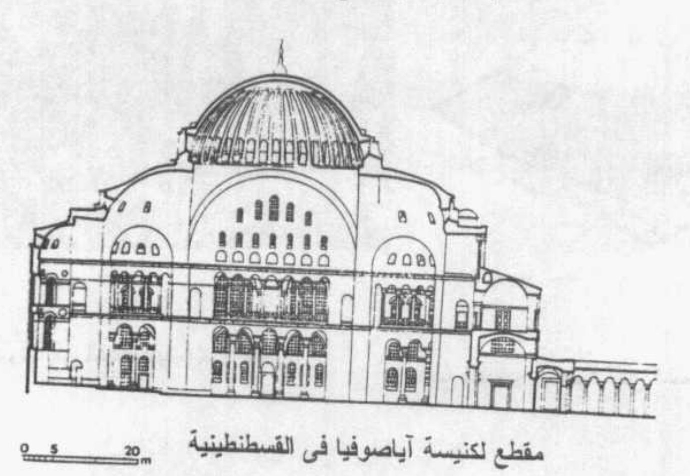
مخطط كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية



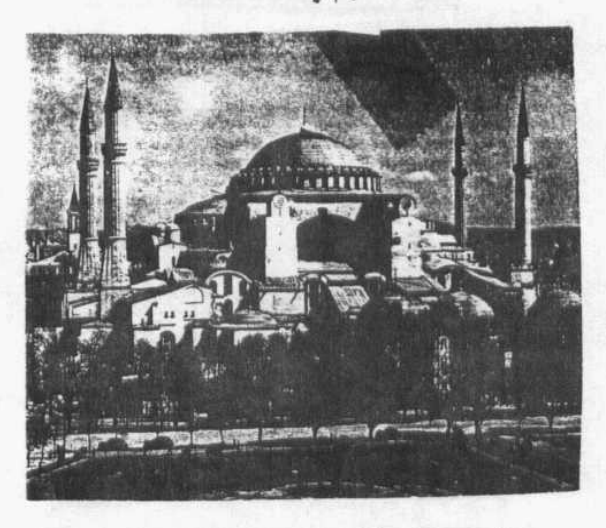
كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية من الخارج



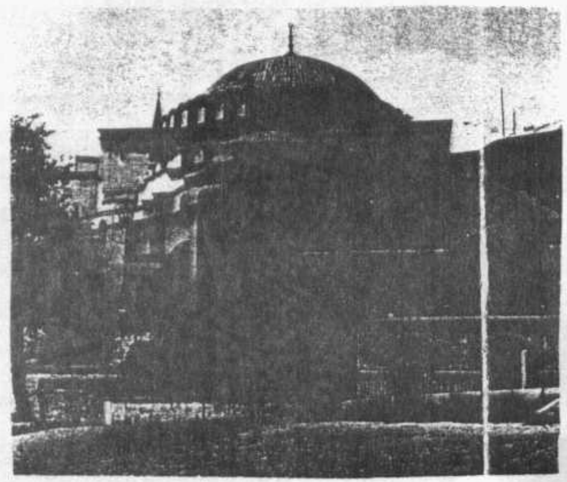
مخطط كنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية



مقطع لكنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية



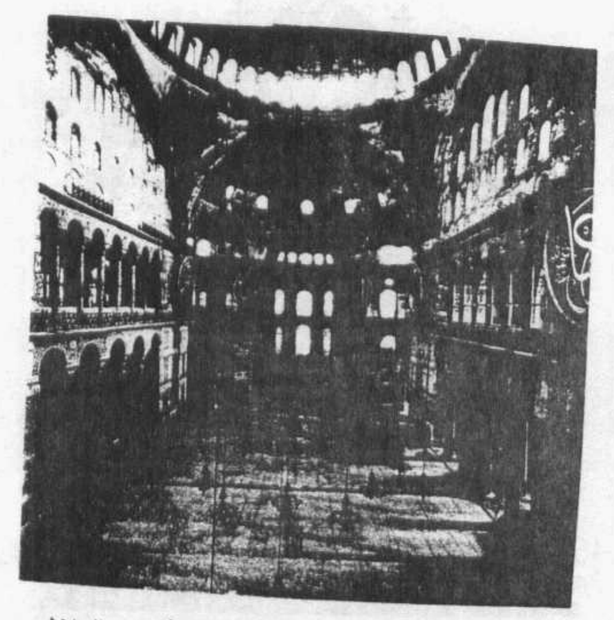
منظر عام لكنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية



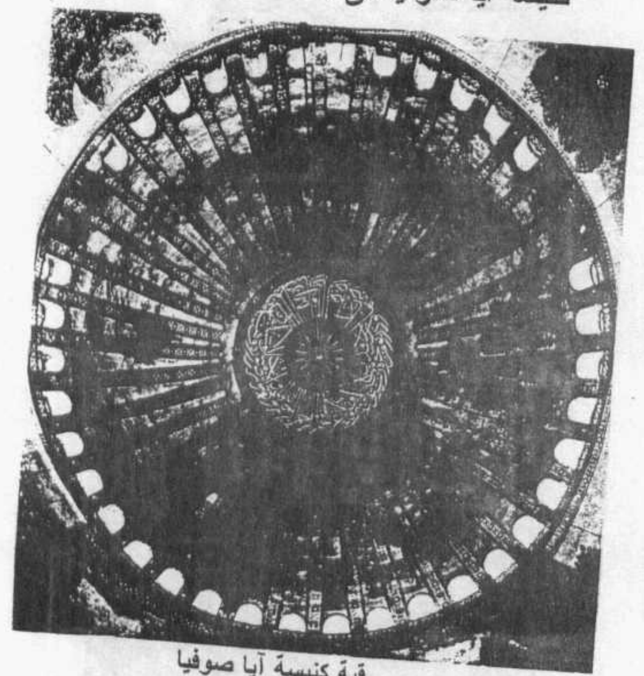
كنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية من الخارج



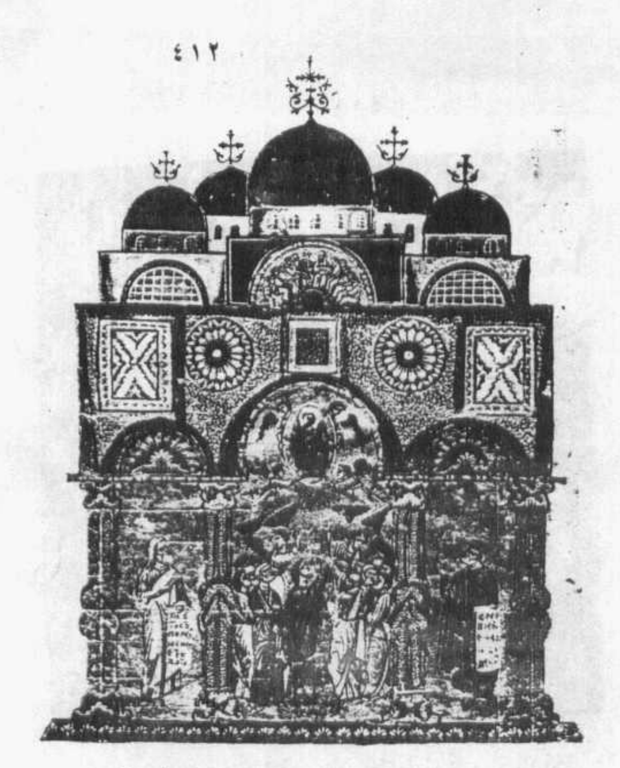
مقطع لكنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية



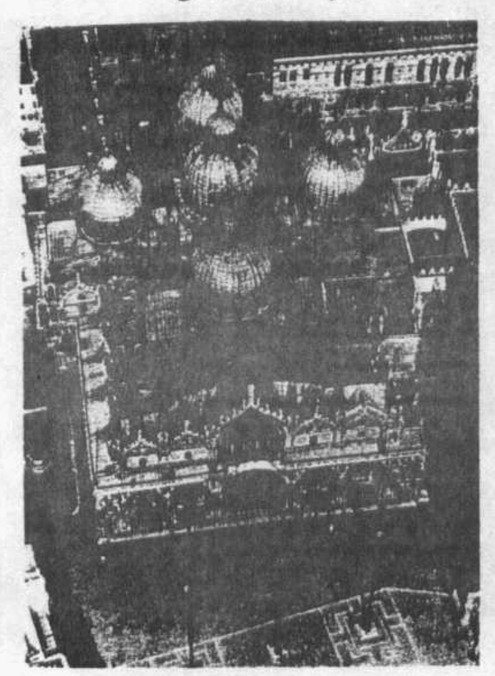
كنيسة أيا صوفيا فى القسطنطينية من الداخل



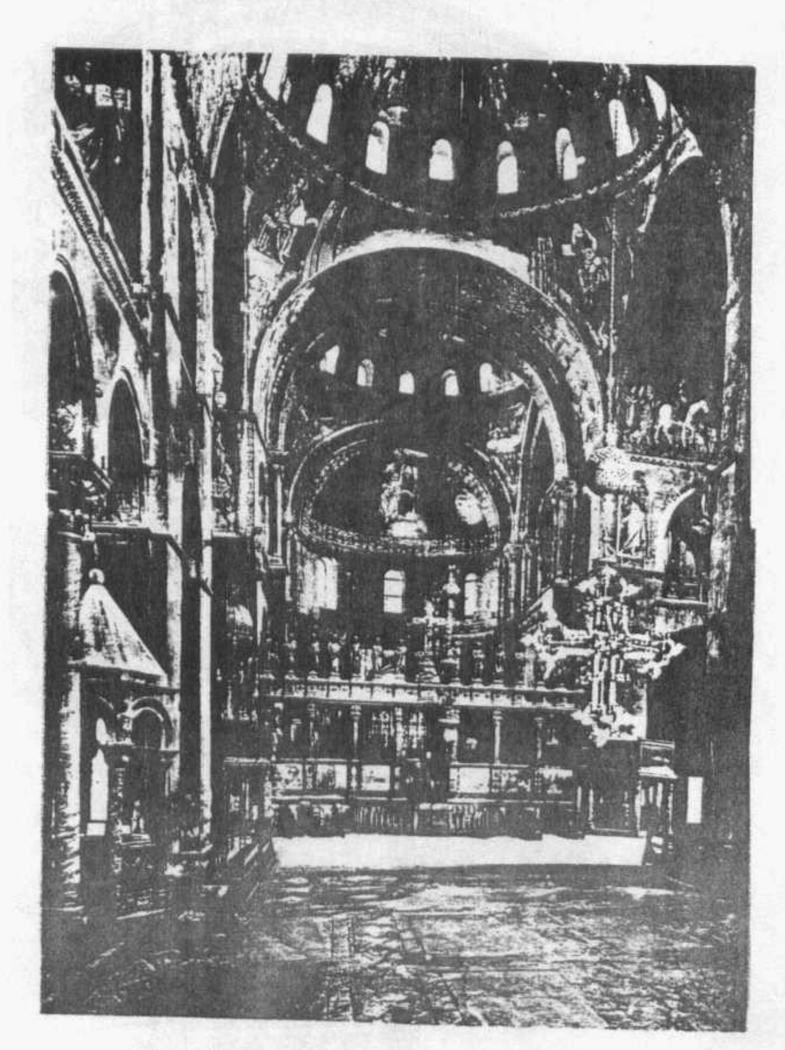
قبة كنيسة آيا صوفيا



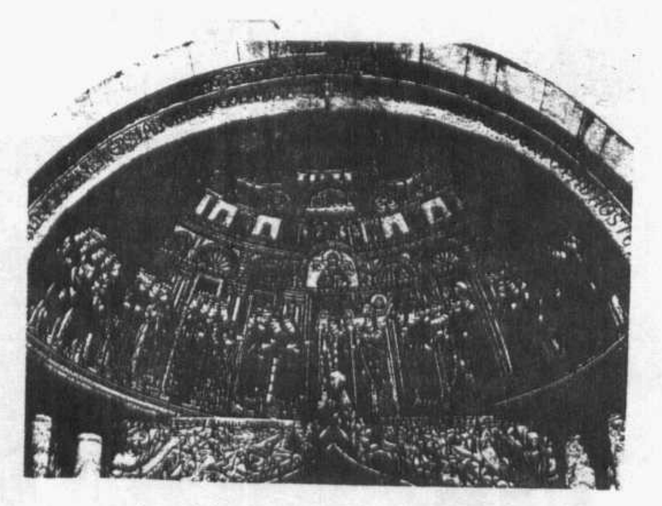
كنيسة الرسل فى القسطنطينية



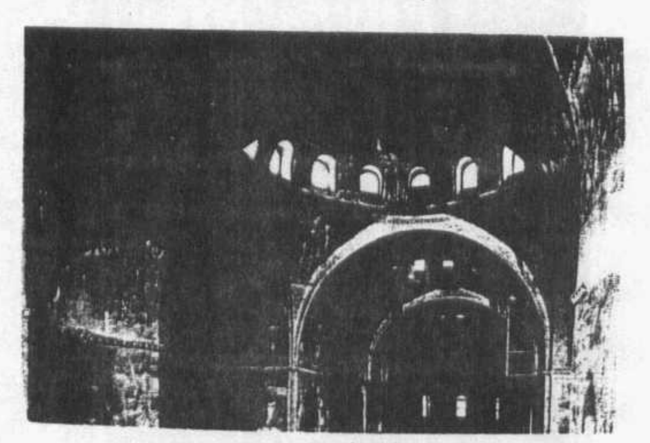
كنيسة سان مارك فى فينيسيا



كنيسة سان مارك فى فينيسيا من الداخل



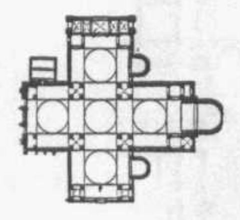
كنيسة سان مارك فى فينيسيا

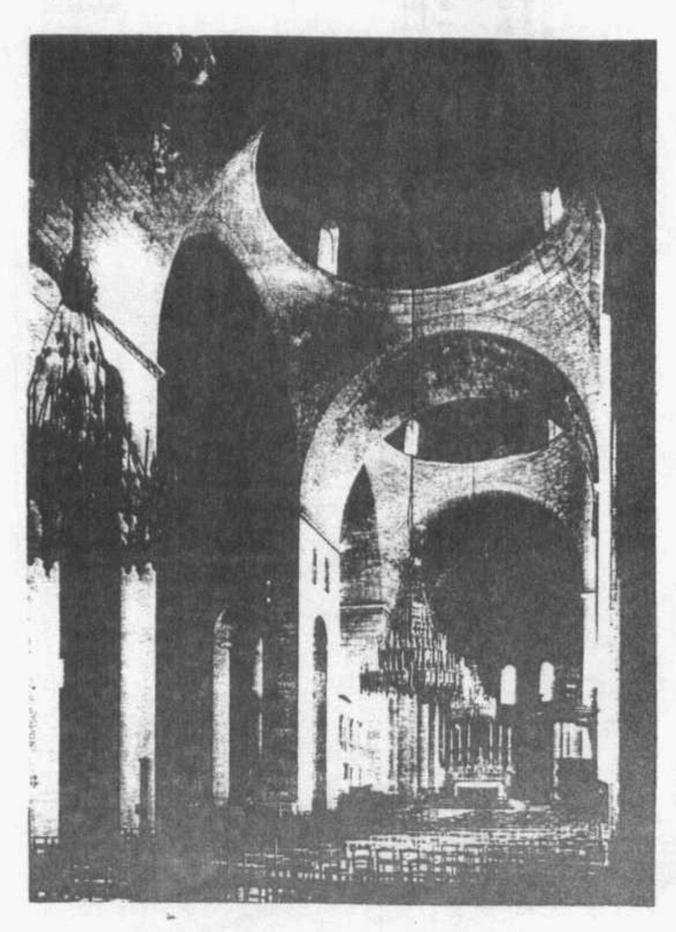


كنيسة سان مارك فى فينيسيا

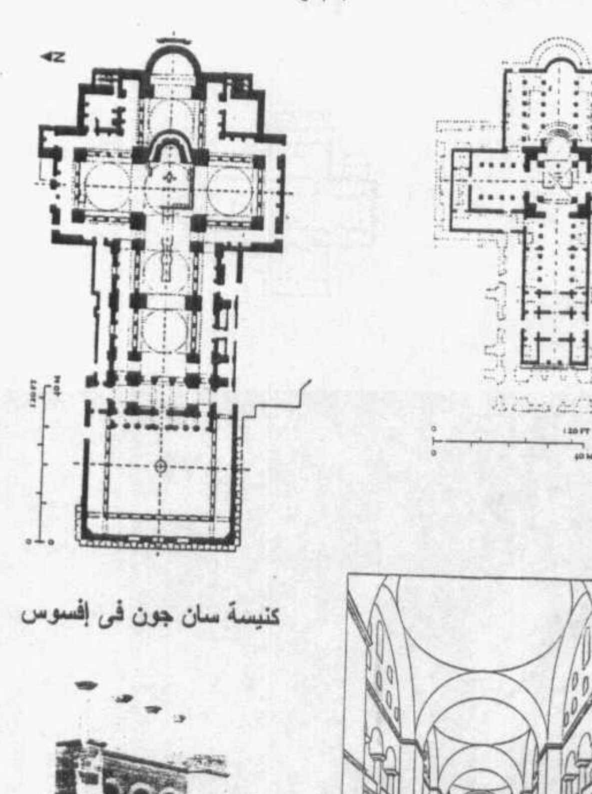


زخارف من كنيسة سان مارك فى فينيسيا

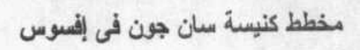




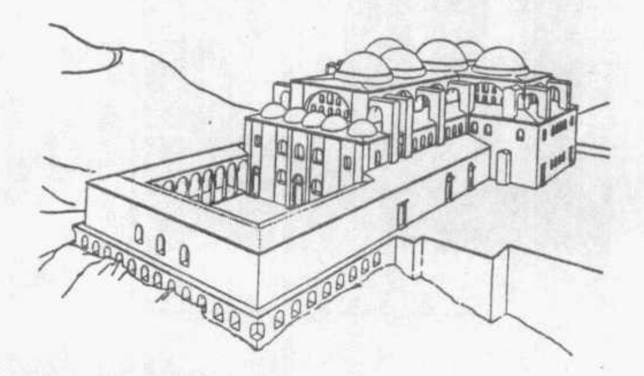
كنيسة سان فرونت فى فرنسا

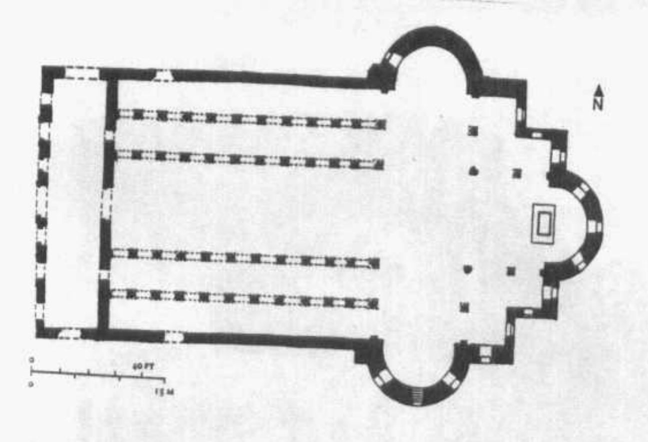


كنيسة سان جون فى إفسوس

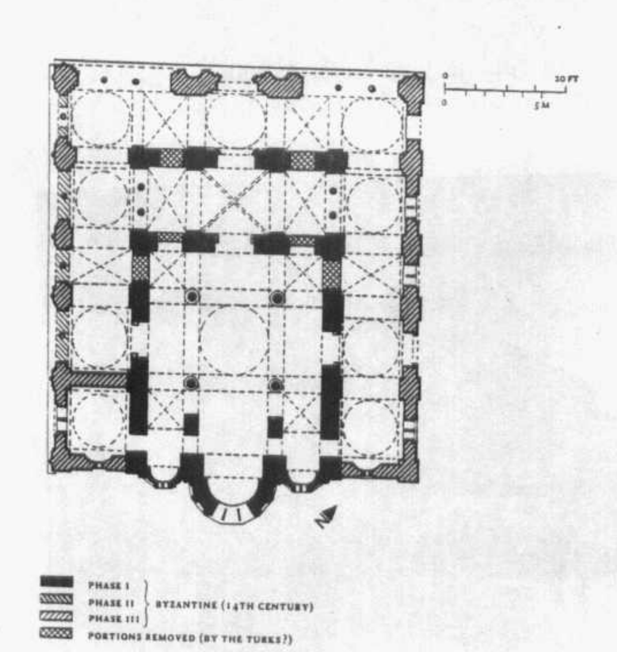


مخطط كنيسة سان جون فى إفسوس





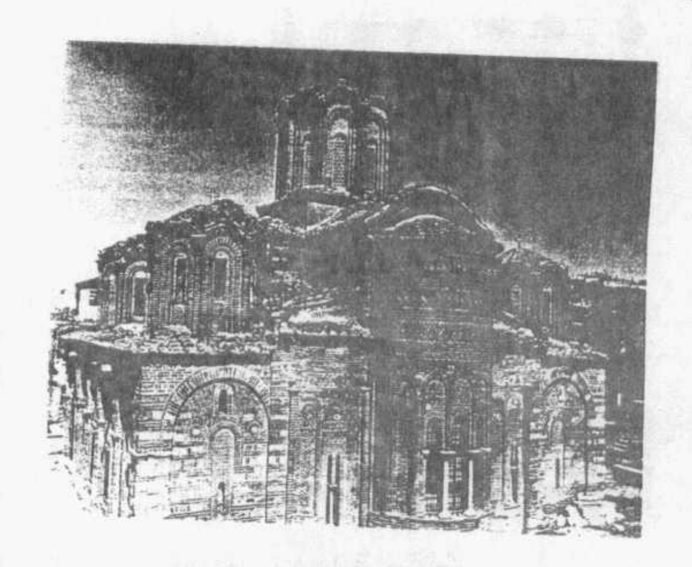
مخطط كنيسة بيت لحم

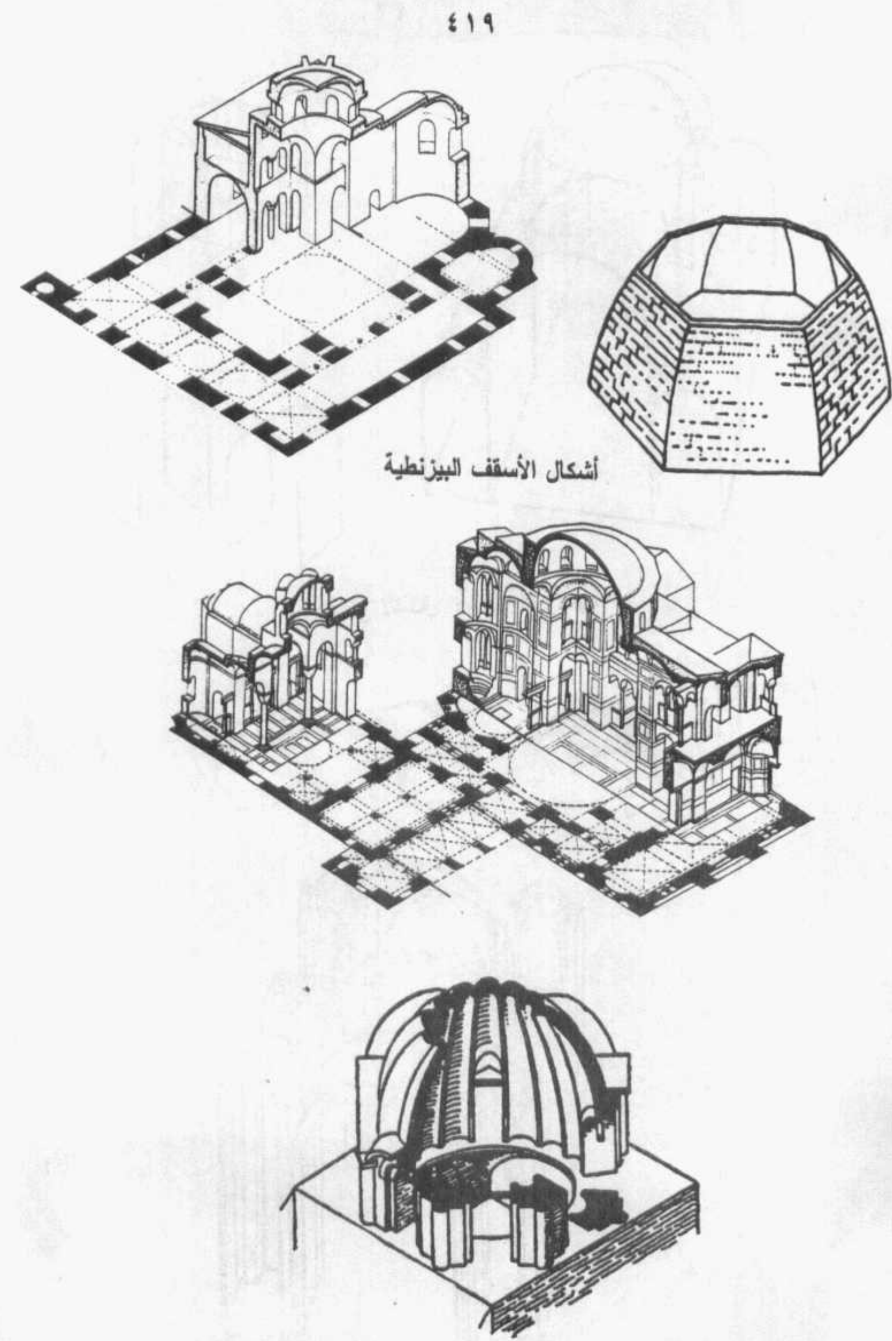


مخطط كنيسة الرسل فى سالونيك

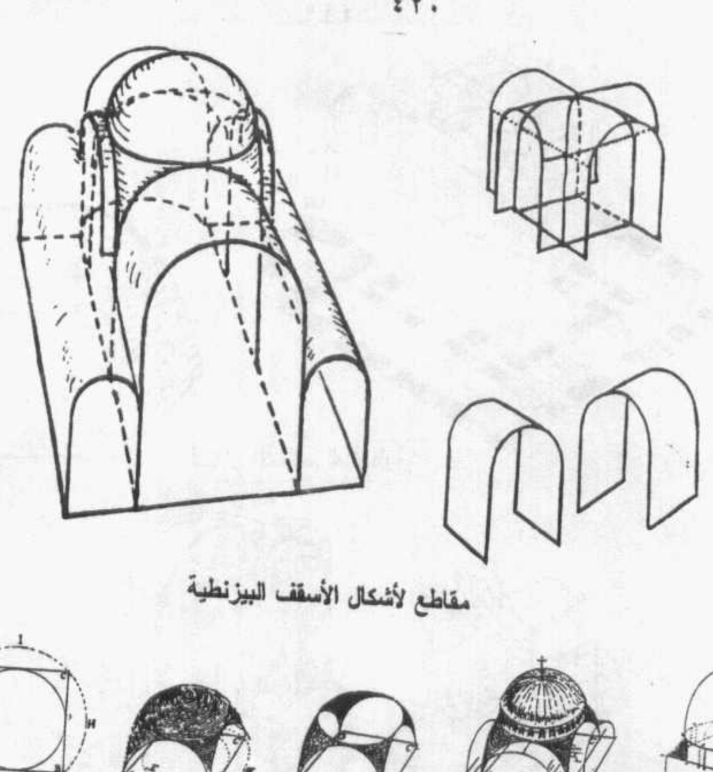


منظر عام لكنيسة الرسل فى سالونيك

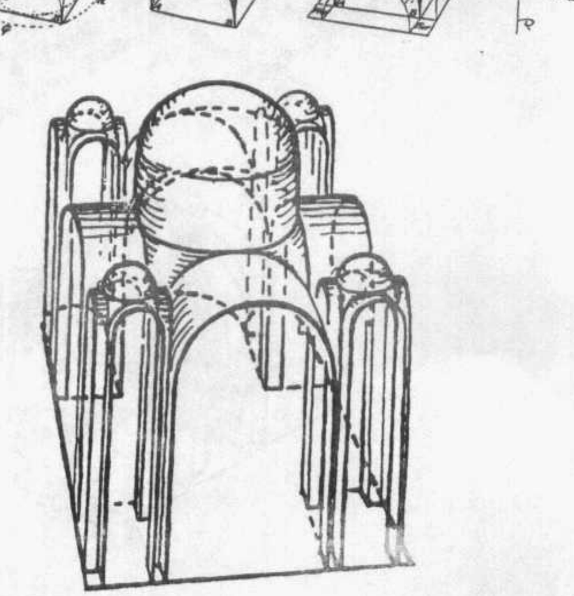


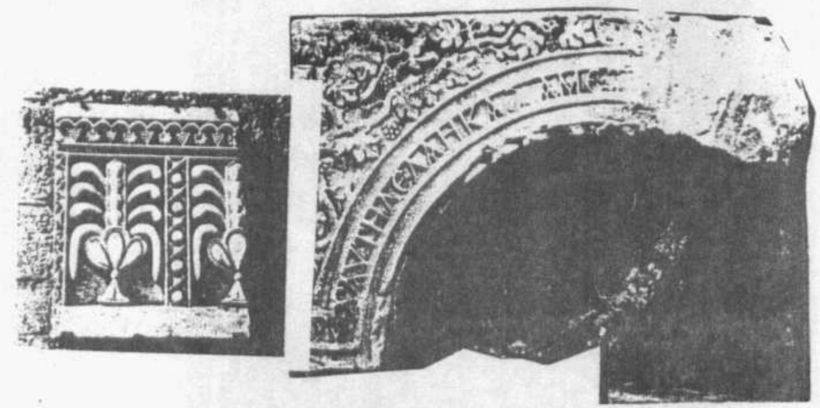


أشكال الأسقف البيزنطية

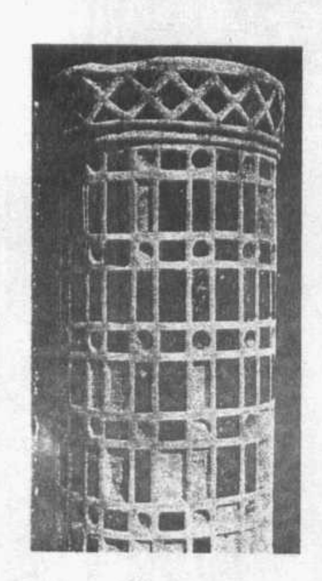


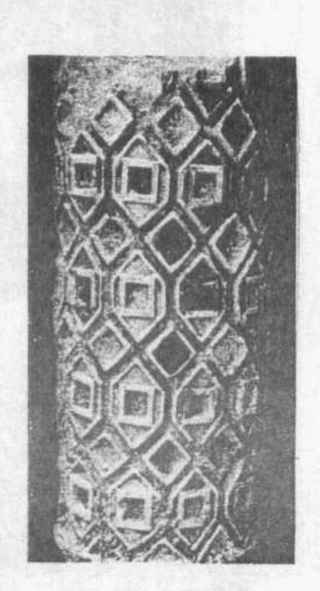
مقاطع لأشكال الأسقف البيزنطية

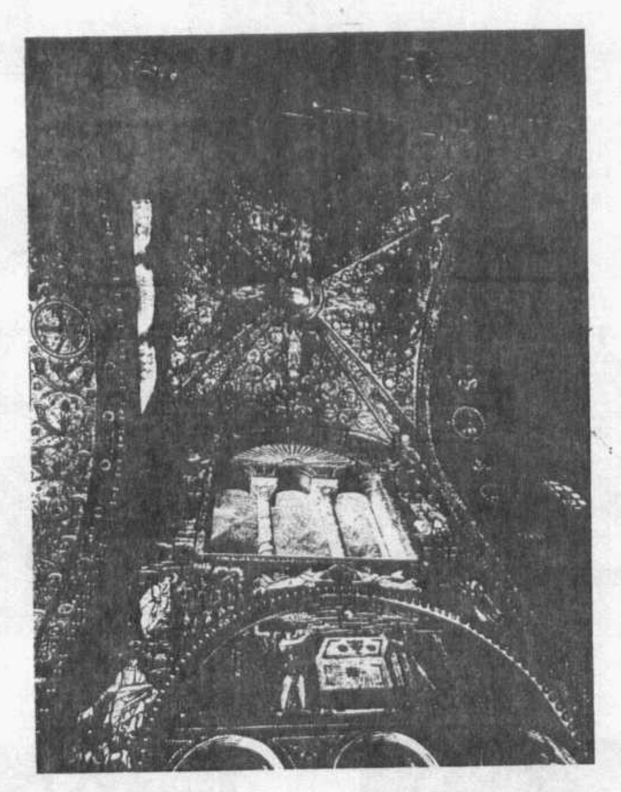




الزخارف المعمارية البيزنطية







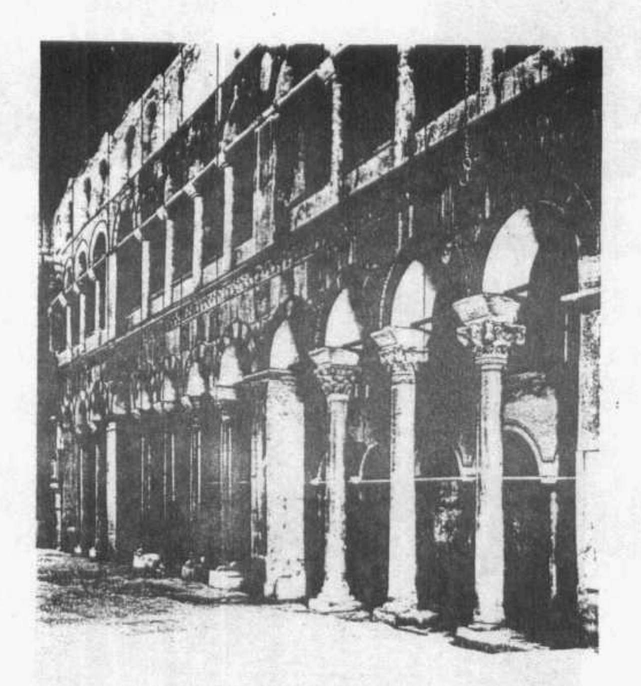
زخارف معمارية بيزنطية







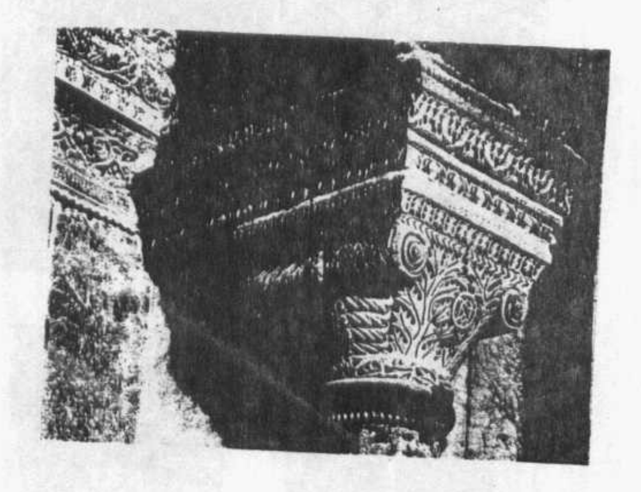
طرز تيجان الأعمدة البيزنطية



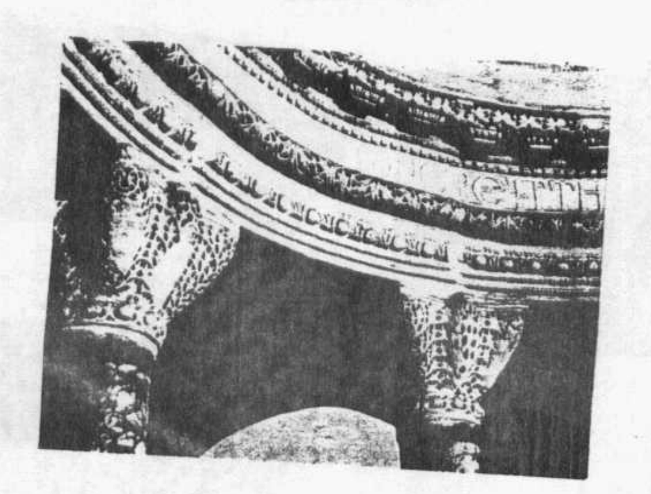
طرز تيجان الأعمدة البيزنطية

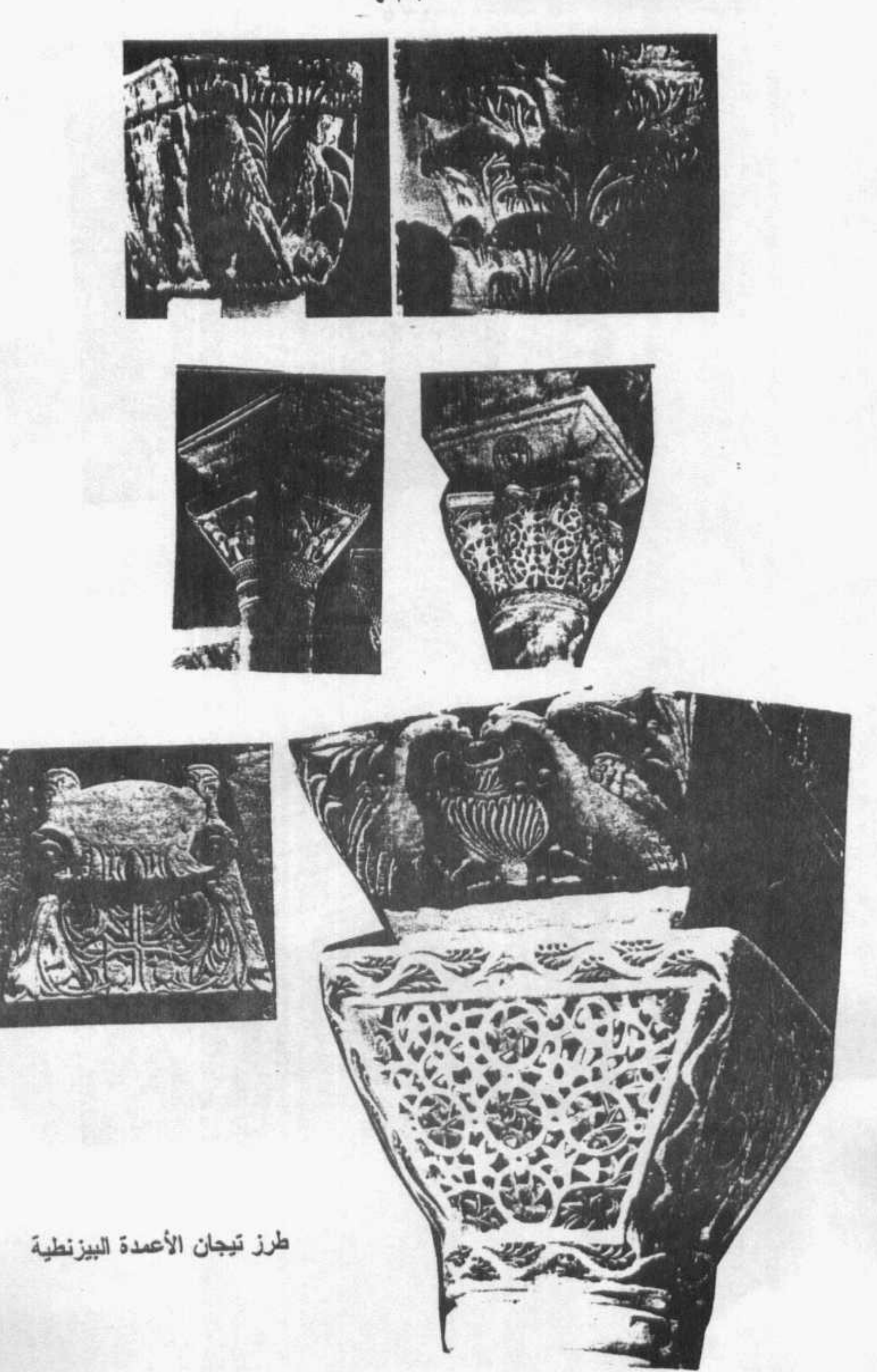






طرز تيجان الأعمدة البيزنطية



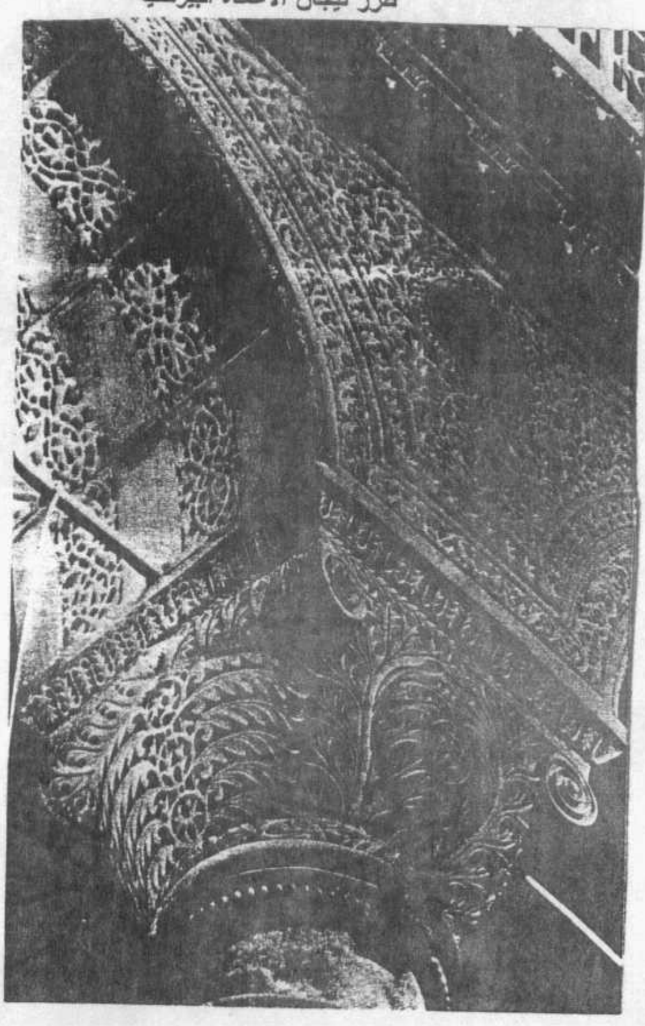


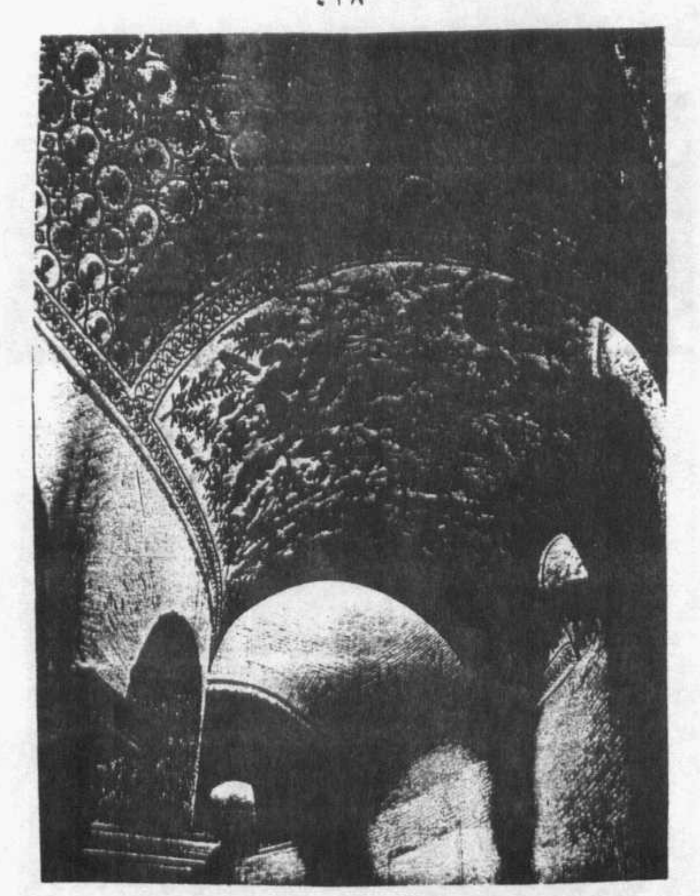
طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





كنيسة سان كونستانزا في روما

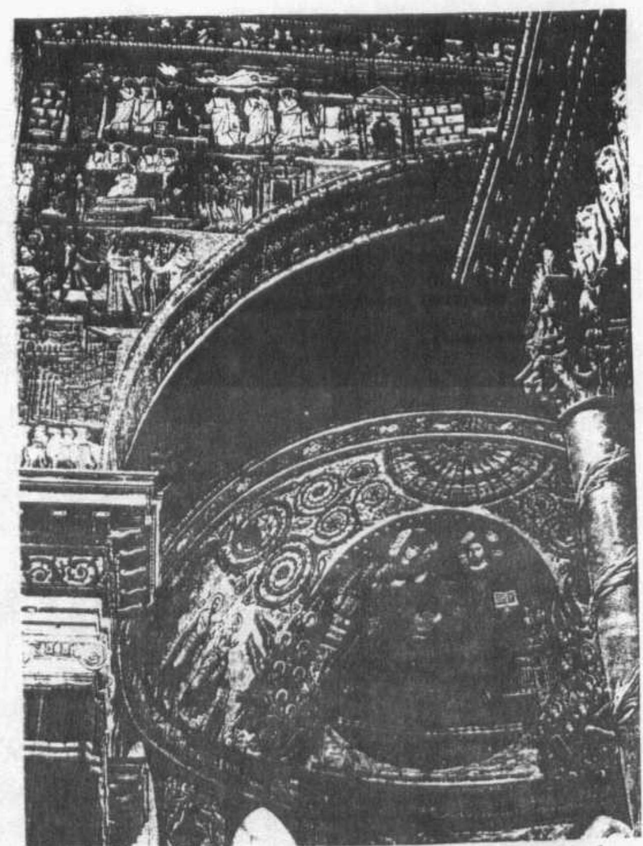




فسيفساء كنيسة سانت ماريا ماجورى فى روما



فسيفساء سان كونستانزا فى روما



فسيفساء كنيسة سانت ماريا ماجورى فى روما



فسيفساء كنيسة سان أبوللونارى فى رافنا



فسيفساء كنيسة سان أبوللونارى فى رافنا



فسيفساء كنيسة كوسماس وداميان فى روما



فسيفساء كنيسة كوسماس وداميان فى روما



فسيفساء كنيسة كوسماس ودامیان فی روما



فسيفساء كنيسة سان فيتال فى رافنا

قائمة المراجع

الفنون اليونانية

Ashmole, B., Yalouris, N. and Frantz, A., Olympia, the Sculpture of the Temple of Zeus, London, 1967
Beazley, J. D., Attic Black-figure Vase-painters, Oxford, 1956.
Berger, E., Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon (Studien der Skulpturhalle, Basel I), Basle, 1976.
Bieber, M., The Sculpture of the Hellenistic Age, New York, 1961.
Boardman, J., Dörig, J., Fuchs, W. and Hirmer, M., The Art and Architecture of Ancient Greece, London, 1966 (Die griechische Kunst. Munich, 1966).
Boardman, J., Athenian Black Figure Vases, London, 1970.
Boardman, J., Athenian Red Figure Vases, London, 1975.
Boardman, J., Greek Sculpture: The Archaic Period, London, 1978.
Brommer, F. Der Parthenonfries. Katalog und Untersuchungen, Mainz am Rhein, 1977.
Knell, H., Architecture der Griechen, Darmstadt, 1988.
Kraay, C. and Hirmer, M., Greek coins, London, 1966.
Lawrence, A. W. Greek Architecture, London, 1957.
Lullies, R. and Hirmer, M.. Greek Sculpture, London, 1965.
Richter, G., The Portraits of the Greeks, London, 1965.

Richter, G., The Sculpture and Sculptors of the Greeks, New Haven, 1960.
Richter, G., Three Critical Periods in Greek Sculpture, Oxford, 1951.
Ridgway, B. S., The Archaic Style in Greek Sculpture, Princeton, 1977.
Schmidt, E. M. the Great Altar of Pergamon, London, 1965.

الفنون الرومانية

Andreae, B., The Art of Rome, New York: Harry N. Abrams, Inc.,1977.
Bianchi-Bandinelli, R., Rome: The Center of Power, New York, george Braziller Inc., 1970
Bianchi-Bandinelli, R., Rome: The Late Emire, London; Thames and Hudson, 1971.
Boëthius, A., Ward-Perkins, B., Etruscan and Roman Architecture, Baltimore, MD: Penguin, 1970.
Brendel, J., Prolegomena to the Study of Roman Art, New Haven, CT: Yale University Press, 1979.
Brilliant, R., Roman Art from the Republic to Constantine, London; Phaidon, 1974.
Brilliant, R., The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum. Rome: Memoirs of the American Academy in rome XXIX, 1967.
Dorigo, W., Late Roman Painting, New York: Praeger, 1971.
Hanfmann, G., Roman Art, Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1964.
Hannestad, N., Roman Art and Imperial Policy, Aarhus: Jutland Archeaological society, distrib. Aarhus University Press, 1986.
Henig, M., Handbook of Roman Art, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.
Kähler, H., The Art of Rome and her Empire. New York,1965.

Kent, J.P.C., Roman Coins., New York: Harry N. Abrams, Inc., 1978.
Kleiner, Diana E.E., Roman Sculpture, New Haven: Yale University press, 1992.
Ling, R., Roman Painting, Cambridge, 1991.
MacDonald, William L., The Architecture of the Roman Empire I: Introductory Study. New Haven, CT: Yale University Press, 1982 (2nd ed.)
Mau, A., Pompeii: Its Life and Art. New York, Macmillan, 1899.
Mckay, A.G., House, Villas, and Palaces in the Roman world, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.
Pollitt, J.J., Art in the Hellenistic Age, New York: Cambridge University Press, 1986.
Pollitt, J.J., The Art of Rome c. 753 BC-A.D 337 Sources and Documents. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
Richter, Gisela M.A., Roman Portraits, New York. Metropolitan Museum of Art, 1948.
Sear, R., Roman Architecture, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
Simon, E., Ara Pacis Augustae, Greenwich, CT: New York Graphic society, 1967.
Stambaugh, J.E., The Ancient Roman City, Baltimore, MD: Johns Hopkins Press, 1988.
Strong, D., Roman Art, New York: Penguin, 1980.
Strong, D., Roman Imperial Sculpture: An introduction to the commemorative and decorative Sculpture of the Roman Empire down to the Death of Constantine. London, Tiranti, 1961.
Toynbee, J.M.C., The Art of the Romans, London: Praeger, 1965.

Vermeule, Cornelius C., Greek Sculpture and Roman Taste: The Purpose and Setting of Graeco – Roman Art in Italy and the Greek Imperial East. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1977.
Vermeule, Cornelius C., Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.
Vogel, L., The Column of Antoninus Pius. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.
Walker, S., Roman Art, London, British Museum, 1991.
Ward – Perkins, John B., Roman Architecture, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977.
Ward-Perkins, John B. and Amanda Claridge, Pompeii AD 79, London, 1976.
Wheeler, R.E.M., Roman Art and Architecture, New York: Thames and Hudson, 1964.
Wood, S., Roman Portrait Sculpture AD 217-260. Leiden: E.J. Brill, 1986.
Woodford, S., The Art of Greece and Rome. New York and London: Cambridge University Press, 1982.
Yegül, Fikret K., Baths and Bathing in Classical Antiquity, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

الفنون القبطية

Abbott, N., The Monasteries of the Fayoum. University of Chicago, Chicago, 1937.

Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, Mass., 1978.

Badawy, A., History of Eastern Christianity, Cambridge, 1980.

Brooklyn Institute of Arts and Science Museum. Late Egyptian and Coptic Art. Brooklyn, New York, rep. 1974.

Brown, P., The cult of the Saints, Its Rise and Function in Latin Christianity. University of Chicago Press, 1981.

Brown, P., The Making of Late Antiquity. Harvard University Press, Cambridge, Mass, and London, England, 1978.

Butler, A., J., The Ancient Coptic Churches of Egypt. 2 vols. Clarendon Press, Oxford, 1970.

Dodds, E.R., Pagan and Christian in an Age of Anxiety. W.W. Norton & Co., New York, London, 1970.

Evelyn-White, H., G., The History of the Monasteries of the Wadi Natrun. The Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition. Cambridge University Press, 1933.

Gerspach, M., Coptic Textile Designs, Dover Pub. Inc., New York, 1975.

Hanna, Shenouda, The Coptic Church, Symbolism and Iconography. C. Tsoumas, Cairo, 1962.

Hardy, Edward R., Christian Egypt, Oxford University Press, Oxford, 1952.

Jonas, H., The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Beacon Press, Boston, 1963.

Leeder, S.H. Modern Sons of Pharaohs, A Study of the Manners and Customs of the Copts of Egypt, Hodder & Stoughton, London, 1918.

Meinardus, O., Monks and Monasteries of the Eastern Desert. The American University in Cairo Press, 1961.

الفنون البيزنطية

Baynes, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
Beckwith, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art), Harmondsworth, 1970.
Beckwith, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
Brehier, L., L'art byzantin, Paris, 1924.
Butler, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
Dalton, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
Deichmann, F., Studien zur Architectur Konstantinopels (Deutsches beiräge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.
Ebersolt, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
Glück, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
Hamilton, J. A., Byzanine Architecture and Decoration, London, 1933.
Jones, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.
Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
Macdonald, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.
Mango, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
Millet, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.

Piganiol, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
Rice, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
Rice, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
Runciman, S., Byzantine Civilization, New York,1962.
Schneider, A. M., Byzanta – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler Forschungen, VIII). Berlin, 1936.
Setton, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.
Ure,P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
Van Millingen, A., and others, Byzantine Churches in Constantiople, Their History and Architecture. London, 1912.
Volbach, W.F., Art byzantin, Paris, 1933.
Volbach, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
Wulff, O., Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft), Berlin, 1914-24.

رقم الإيداع بدار الكتب
١٧٨١٢ / ٢٠٠٠